

ИСКУССТВО КИНО

№1/2 **2023** www.kinoart.ru

1/2


ТОЛЬКО ПРЕМЬЕРЫ
СКАЗОЧНЫЕ МЕЛОДРАМЫ
ЭТОЙ ВЕСНОЙ
19:00
ГЛАВНЫЙ ЖЕНСКИЙ
Реклама. Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № ФС 77–71389 от 01.11.2017 г.
16+

Этот номер – последний в бумаге. Последний в этом году, то есть временно. Никакого зарока на долгий срок давать мы не собираемся. Но так решили. Это решение обдумано без панической атаки. Очевидно, что делать вид, будто ничего не произошло, по меньшей мере, нелепо. Когда-то Зощенко заметил, что продолжать писать, будто ничего не случилось (имелась в виду революция), невозможно. И придумал своего сказчика, говорящего на собачьем языке улицы.

Таким образом, выбор уйти в пространство интернета, мобилизовать работу нашего сайта, сделать его виртуальной версией бумажного журнала не связан исключительно с проблемами финансирования. Они, конечно, имеют место, но не являются определяющими. Писать, анализировать фильмы в прежних координатах пространства и времени, в рамках исчерпавшего себя мышления кажется компромиссным. В новой реальности требуется переизобрести сам язык говорения, а точнее, его нащупать и не выдавать прежние способы рассуждений за адекватные, не учитывающие контекстуальные связи за пределами кинопроцесса.

«Искусство кино» очень долгое время, более тридцати лет, было междисциплинарным журналом. В этом его специфика и уникальность: не рассматривать кинематограф вне разрыва с современной арт-сценой, современным театром, социальной и медийной проблематикой. В нынешних условиях такой подход затруднителен по множеству причин. Поэтому мы не делаем вид, что пейзаж художественной и социальной жизни радикально не изменился.

Итак. Переезд в интернет – выбор экзистенциальный, а не ситуативный. Это важно подчеркнуть, чтобы не было недоразумений, утешений читателей в ответ на наши, как несправедливо может показаться, «жалобы турка». Осознание исторического момента, который приходится переживать, связан с множеством вариантов самоопределения. В том числе это касается и работы в журнале, функционирования «Искусства кино».

Данный номер – в отличие от прежних лет – публикует эссе членов редакции не о «лучших фильмах» уходящего сезона, но о тех, которые помогают не сойти с ума, не впасть в депрессию, а дают возможность, порой иллюзорную, жить дальше. Не выживать, а именно жить и дышать без перебоев.

Тут же и статьи об избранных фильмах с Каннского, Венецианского фестивалей, которые читатели уже могут посмотреть в Сети, на платформах и даже в отечественном прокате. Мы специально дождались этого момента, чтобы связь с читателями была тактильной и не лишенной взаимной реактивности.

Главная тема номера – идеология, эстетика, контроверзы мокьюментари и всевозможные образы фейков. Мы думаем, что это самые существенные вопросы текущего времени (наряду с другими, тоже значимыми). Причем не только в нашей специальной ситуации и реальности. Не только в кинематографе и вообще в культуре, искусстве.

Исторические материалы, философические эссе, разбор творчества конкретных персоналий, феномен постправды в новейших ее проявлениях, трансформациях и непрозрачности – центральные мотивы исследовательских побуждений наших авторов, с которыми мы обсуждали методологию анализа в их текстах.

Дорогие читатели, мы остаемся с вами, пусть и в иной коммуникативной среде. Поэтому ни в коем случае не прощаемся, а предполагаем жить, встречаться, общаться.

Зара Абдуллаева

На первой странице обложки: «Безопасность прениже всего!», режиссеры Фред С. Ньюмейер, Сэм Тейлор
На четвертой странице обложки: «Ф как фальшивка», режиссер Орсон Уэллс

СОДЕРЖАНИЕ ИСКУССТВО КИНО № 1/2 2023

*Антон Долин внесен в реестр СМИ – «иностранных агентов»

*Антон Долин внесен в реестр СМИ – «иностранных агентов»

Фильмы и сериалы, которые помогают жить



«Аполлон: Дети на холме»

Sakamichi no Apollon
2012
Режиссер Синъитиро Ватанабэ

«Как провожают пароходы – совсем не так, как поезда». Вероятно, фильмы, которые помогают жить в мирное время, должны отличаться от тех, что актуальны в [redacted] (официально: во времена, кхм, повышенной готовности). Хотя приметы, кажется, те же: формирование если не зоны комфорта, то ощущения перспективы, надежды на нее. В этой сфере очень популярен сегодня немецкий опыт, но интересно взглянуть и на японский.
Вот «Дети на холме», созданные студией-ветераном Tezuka Productions и молодой, делающей буквально первые шаги MAPPA (сегодня – главный хитмейкер рынка, стоящий за финалом «Атаки титанов», «Человеком-бензопилой», «Магической битвой»). Лето 1966-го. Интеллигентный сын моряка Каору переходит в новую школу, где неожиданно сводит дружбу с главным хулиганом Сэнтару и его подругой детства – отличницей Рицуко. Их общее увлечение – джаз, манящая музыка из не самой дружественной страны. Их общий груз – скорая зрелость в отсутствие взрослых – занятых, пропавших или пропащих.
Классическая история взросления, общего дела и первых влюбленностей. Однако в ней помимо подросткового драйва и анимационной хлесткости, которую MAPPA будет практиковать и дальше, притягивает деликатный фон. Не столько деталями, сколько многозначительным зиянием, отсутствием. Денег или отцов, свободного времени или перспектив. В каком-то смысле пубертат – это вечный после[redacted]ный период, когда «время есть, а денег нет и в гости не к кому пойти». И «Дети на холме» оказываются простым напоминанием, что любая эпоха – жилая, дорогу осилит идущий, а человек не подобен острову. Наша отчужденность, безвозвратная атомизация – опасный миф, не подтверждаемый практикой. Банально? Да. Но и сердечно-сосудистая система, которая «помогает жить» каждый день, уже не скрывает каких-то откровений.

Алексей Филиппов



«Гавр»

Le Havre
2011
Режиссер Аки Каурисмяки

Нежная и отчаянная картина о солидарности. Трезвое безнадежное понимание Каурисмяки спасительной иллюзии – ответ интеллектуалам, желающим в словопрениях умилостивить реальность. Каурисмяки же верит, что спасти нелегалов (в его фильме мальчика, которого надо отправить к маме в Лондон) возможно только в мелодраме с абсурдистским хеппи-эндом. А на самом деле в призрачном мире киноиллюзии. Воздушный поцелуй французскому поэтическому реализму, вкрапление имен Арлетти, Марселя (Маркса и Карне), отсылки к горькой и смешливой атмосфере, к церемонным персонажам фильма Каурисмяки «Жизнь богемы», чтение Кафки, которое в больнице, где умирает и оживает домохозяйка, устраивают булочница и барменша, создают трагический, но утепленный мир взаимной сообщительности героев, включая полицейского, закрывающего глаза на нелегального африканского мальчика.
Отсутствие иллюзий режиссера по поводу реального положения беженцев компенсировано здесь оммажем киноиллюзиону. Последней, кажется, утопии. В ней трогательная ошеломительность «Гавра».

Зара Абдуллаева



«Западное крыло»

The West Wing
1999–2006
Создатель Аарон Соркин

Как солнце в центре – громадный и шумный, искрящийся и блистательный, невыносимый и такой, за которого не задумываясь жизнь отдашь, – американский президент Бартлет (Мартин Шин, а точнее, Рамон Херардо Антонио Эстевес). Он агент Купер этого городка, этого выдуманного Белого дома. Рассказывает про деревья, невпопад шутит, принимает сложные решения, утешает. Взбалмошен и мудр. Он – король Артур, король былого и грядущего. А вокруг него его дети, его рыцари – Лео, Джош, Тоби, Сэм и Си Джей (Сэм, конечно, непорочный Галахад, даром что дружит с проституткой).

Сериал «Западное крыло» (1999–2006) идеалиста Аарона Соркина, словно переливающийся кристалл со множеством граней. Яростная сказка, парадоксальный эпик, где всех героев любишь как родных. Местами очень смешно, но это не то чтобы комедия. Пижонство и фантастический ритм фантастически остроумных диалогов. Божественная легкость и в то же время трагичность. Теплота каждого кадра. Жужжащая жизнь западного крыла с его мягкими оранжевыми и золотыми огнями, с безупречными костюмами и галстуками, с клетчатыми полами, с картинами на стенах, новогодними елками.

Соркин знает что-то, чего не знаем мы. Он пишет развернутое эссе на тему природы власти. Власти как бремени, власти как служения. Власть не развращает только в одном случае – если в центре нее любовь к людям.

Такого президента, конечно, не было, нет и не будет. Но есть дух этого чего-то – недостижимого. Вера в демократические идеалы, вот так просто, без ухмылки и сарказма, в первозданном их значении. И если существует это живительное и прочное экранное воплощение, то дух его, конечно, не может не перелиться, не выплеснуться, не продолжить жить дальше – в душе тех, кто создавал «Западное крыло», в душе тех, кто его смотрит и не может насмотреться.

А значит, такой президент был, есть и будет.

Анна Закревская



НАСТОЯЩИЙ МАТЕРИАЛ ПРОИЗВЕДЕН ДОЛИНЫМ АНТОНОМ ВЛАДИМИРОВИЧЕМ, ЯВЛЯЮЩИМСЯ ЛИЦОМ, ВХОДЯЩИМ В СОСТАВ ОРГАНА ЛИЦ, УКАЗАННЫХ В Ч. 4 СТ. 9 ФЗ «О КОНТРОЛЕ ЗА ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ ЛИЦ, НАХОДЯЩИХСЯ ПОД ИНОСТРАННЫМ ВЛИЯНИЕМ», ВКЛЮЧЕННОГО В РЕЕСТР ИНОСТРАННЫХ АГЕНТОВ.

«Королевство. Исход»

Riget. Exodus
1997, 2022
Режиссер Ларс фон Триер

Рождественский подарок, доставленный раньше времени. Впрочем, почему раньше? Единственный предварительный показ состоялся на фестивале в Венеции, а вот зрительская премьера третьего сезона легендарного телепроекта Ларса фон Триера на синефильском стриминге MUBI (их первый сериал, между прочим) состоялась как раз с таким расчетом, чтобы последний эпизод вышел к сочельнику проклятого 2022 года.

Прошло четверть века между вторым сезоном – «лихие» 1990-е, только что отпремьерился в Каннах «Рассекая волны», гремит уже «Догма 95» – и третьим. Фон Триера за этот срок успели многократно проклясть, отстранить, отпеть, попрощаться, отменить. А он тут как тут, невзирая на вдруг объявленный нешуточный диагноз – болезнь Паркинсона. Камбек года. И, каким бы ни был сумрачным и тупиковым сюжет фильма, готовность режиссера снова играть в ту же игру – придумывать, сочинять, пугать, смешить, развлекать (а вовсе не пророчествовать со скучным видом) – внушает оптимизм и веру в невнятное завтра. Утешает, именно так.

В 1990-х фон Триера интересовали возможности «ручной» камеры и документального взгляда (на призраков, вселившихся в копенгагенскую больницу). В 2022-м – вопросы экзистенции, исключительно они. Экзистенции и эктоплазмы. Это все-таки по-прежнему сериал о призраках в больнице.

В мире, продолжающем умирать от ковида, Дания больше не тюрьма, как у Шекспира. Теперь это огромная больница. Кто мессия, кто спасет? Ну точно не Хольгер Датчанин (памятник-символ из подземелий Эльсинора, вдохновленный «сказкой и историей» Х.К. Андерсена, глумливо воткнутый фон Триером в самое сердце фильма). А «идиотка» Карен – «золотое сердце» из «Идиотов», актриса Бодиль Ёргенсон, – повзрослела, седых волос прибавилось, но детский зоркий взгляд сохранила. Ей и выручать. Героиня-рассказчица смотрела себе сериал, потом заснула. И прямиком из сна отправилась сомнамбулой в Королевство: спасать заколдованное пространство от демонов и возвращать заблудшие души в зазеркалье.

Галерея неправдоподобно колоритных типажей, куда и звезды затесались (Александр Скарсгард, Ларс Миккельсен, Николай Лие Кос и т.д.), опять дурачится и дурачит, носясь по коридорам старенького здания. Операция на сердце Королевства – рискованная, может и сорваться. Головой из «Руслана и Людмилы» торчит в затопленном подземелье старина Удо Кир – «младший братец» оборотился в «Большого Брата». Над крышей кружит черный вертолет с тонированными стеклами. Не иначе сам Князь Тьмы вот-вот высадится, как только часы у наряженной елки пробьют ровно двенадцать.

Но мы не испугаемся. Фон Триер с нами.

Антон Долин



«Магнолия»

Magnolia
1999
Режиссер Пол Томас Андерсон

«Магнолия» как давний друг: казалось бы, уже ничего нового не сможет предложить, а нет-нет, да удивит тебя при встрече. В последний раз открытие коснулось песни Wise Up. Почему-то раньше эта деталь убегала от моего внимания, хотя все, как всегда, лежит на поверхности. Строки, которые пропевают персонажи, напрямую соотносятся с их сюжетными линиями. Вот Джимми, который надеялся, что у него больше не будет рецидива, появляется на словах You're sure, there's a cure and you have finally found it. А всезнайка Донни, у которого явные проблемы с алкоголем, включается на фразе You think one drink will shrink you 'til you're underground. Пока внимательно продолжаешь разглядывать каждый кадр «Магнолии», она в ответ всматривается в тебя и в кульминационный момент финально ломает четвертую стену, делая обращение личным и, как следствие, более пронзительным. It's not going to stop 'til you wise up. Каждому герою предстоит пройти свой путь, чтобы через катарсис начать новую главу жизни. Касается это и зрителя, ведь, ломая четвертую стену, Пол Томас Андерсон вовлекает его в повествование, делая немым (со)участником событий. Так что после просмотра «Магнолии» руки опустить не получается. Ведь как тут опустишь? Ты стал свидетелем дождя из лягушек, и никто не сможет разуверить тебя в том, что это невозможно, ведь случайности не случайны and it did happen.

Светлана Матюшина



«Один, два, три»

One, Two, Three
1961
Режиссер Билли Уайлдер

Мир глуп, нелеп и вообще довольно плохо устроен. В нем случаются катастрофы и чудовищные преступления, массовые психозы и кровавые диктатуры. Наконец, в нем происходит очень много вещей совсем дурацких, халтурных и безалаберных. Всё это хорошо известно историкам, но каждое новое поколение, на практике познающее эти банальные вроде бы максимы, вынуждено заново осмыслять окружающую реальность и искать в произошедшем хоть какой-нибудь смысл. Хорошо рассуждать об исторических потрясениях как о неких стихийных бедствиях. Ведь сердце царя в руце Божией. Хорошо рисовать сложные схемы, в которых есть великие личности и массы, извечные антагонизмы и подспудные социальные или экономические факторы. Ведь каждое событие имеет рациональное объяснение. Но здесь и сейчас это спасает мало. Люди всегда остаются людьми. Допустим. Но дарит ли подобное объяснение хоть какое-то утешение? И как жить после, помня всё, что говорили и делали твои соседи, друзья или даже члены семьи? Быть может, стоит сосредоточиться на советах «Книги Иова» и, отказавшись от антропоцентрического взгляда на вещи, больше задумываться о жизни горных коз или эволюции павлинов?

Павлины ведь тоже заслуживают нашего внимания. Билли Уайлдер, австро-венгерский еврей, начавший карьеру кинематографиста в Берлине, приехавший в США без денег и знания языка, потерявший родных в Освенциме и известный ныне как автор фильмов «Сансет бульвар» и «Некоторые любят погорячее» («В джазе только девушки»), тоже задавался подобными вопросами. И в качестве ответа снял «Один, два, три». Это очень смешная комедия (особенно если пережить первые минут пятнадцать, когда действие только набирает обороты), в которой Уайлдер честно, беспощадно и очень иронично разделывается с миром, в котором ему приходится существовать. Достается всем: немцам западным и восточным, русским и американцам, аристократам и пролетариям, капиталистам и коммунистам, нацистам и офисным клеркам, даже независимая журналистика получает внезапно на орехи. Главный герой – мистер Макнамара, глава филиала компании «Кока-Кола» (помните такую?) в Западном Берлине. Стену еще не построили, но соседи-социалисты из ГДР уже устраивают бесконечные парады и демонстрации под лозунгами Kommunism macht frei и Nikita uber alles. Макнамаре это все осточертело. Он бы хотел возглавить европейский хэд-офис компании и переехать в Лондон. И тут ему выпадает шанс: из Атланты прилетает Скарлетт, дочка председателя правления (и абсолютная дурочка). Если ее берлинские каникулы пройдут успешно, Макнамару ждет повышение. Вот только Скарлетт втайне начинает встречаться с пареньком из Восточного Берлина, который планирует поступить в МГУ и увезти американку с собой в Москву. Действие несется всё стремительнее, персонажи ведут себя всё абсурднее, вскрываются неприглядные секреты, а за любыми идейными речами непременно скрывается плут. Но Уайлдер не обвиняет. Заставив нас почувствовать ужасную нелепость происходящего, он вдруг вызывает в нас чувство симпатии к этому вороху экранных обормотов. Кажется, все здесь довольно ужасно и отвратительно. Но оно же и очень человечно (и очень смешно). Смеясь над фильмом, мы очищаемся… и, если и не извлекаем уроки, то учимся смирению, что ли. Человеческое слишком человечно, то есть люди есть и будут идиотами. Это стоит признать. Но другой планеты у меня для вас нет. А раз так, то стоит ли спешить ставить «ноль» этой? Ведь в своем идиотизме мы бываем не только ужасны, но еще смешны и очаровательны. Хотя бы иногда.

Максим Семёнов



«Проверка на дорогах»

1971
Режиссер Алексей Герман

«Проверка на дорогах» – мое кино. С годами поменялась оптика взгляда, и «партизанский» фильм стал для меня притчей о милости к падшим.
Картина Алексея Германа подверглась гонениям и стала рекордсменом среди фильмов-изгоев: пятнадцать лет заключения на полке. Это была неслыханная смелость – поставить в центр партизанского сюжета отступника, пошедшего служить к немцам, чтобы остаться живым. Сержант Лазарев (вершинная роль Владимира Заманского) не вынес душевной муки, совесть заела, и он сбежал. Попал к своим, к партизанам. Готовый искупить вину кровью, просит дать ему шанс. Смиренная просьба запалила бикфордов шнур ответной ярости. И понеслось. Партизаны смотрят хмуро, злобно, кто как может норовит оскорбить и унизить его, вышибают из рук миску с похлебкой. Все налиты ненавистью, у всех сдают нервы. Не ровен час случится самосуд.
Масла в огонь подливает полубезумный политрук Петушков (Анатолий Солоницын), потерявший сына и готовый пустить в расход и перебежчика Лазарева, и баржу с советскими [redacted] пленными вместе с заминированным мостом взорвать к чертям. А чего их жалеть, раз в плен сдались?!
На протяжении всего действия «кейс Лазарева» работает как тест на человечность.
Только один человек в отряде твердо знает, где поставить точку в сакраментальной фразе «Казнить нельзя помиловать». Это Локотков, командир отряда (гениальная работа Ролана Быкова). Замухрышистый мужичок, хворает суставами, парит ноги в шайке, на голос не берет. Но даже экстремист Петушков не смеет ослушаться Локоткова. Против харизмы нет приема.
В фильме нет навязчивой христианской символики, разве что икона под деревом в снегу – ее схоронила бабуля, бежать от карателей с такой ношей ей было не под силу. Иван Локотков, в мирной жизни сельский милиционер, – христианская душа, защитник поруганной человечности. Он дает Лазареву шанс искупления – вопреки всем, на свой страх и риск, доверяет ему сложную операцию. Сержант справился и погиб в перестрелке. Но воскрес как честный человек. Евангельская притча о воскрешении Лазаря закодирована в его фамилии.
Последний фильм Алексея Германа называется «Трудно быть богом». Всего труднее – быть человеком.

Елена Стишова


hélicap
F-GBTG

«Профессионал»

Le Professionnel
1981
Режиссер Жорж Лотнер

В 80-е годы в компании моих коллег по Институту киноискусства в негласном рейтинге лидеров мирового кино одно из первых (если не первое) место занимал Жан-Люк Годар, а одним из лучших фильмов считался его полнометражный дебют «На последнем дыхании» (1961). Дух свободы, составлявший самую суть французской «новой волны», воплотил в фильме Жан-Поль Бельмондо, и потом снимавшийся у интеллектуала-гошиста Годара, но как будто слегка подпортивший свой актерский имидж в наших глазах участием в коммерческом кино. Потому и его роль в «Профессионале» (он вышел двадцать лет спустя) процветающего мейнстримера Жоржа Лотнера в моем, например, кругозоре особого места не заняла. А потом вдруг что-то переломилось. Впрочем, Лотнер, признаваясь, что не имел намерений замахиваться на высокое искусство, а стремился лишь делать популярное кино для массового зрителя, добавил: «Со временем мои коммерческие фильмы оказываются почти что интеллектуальными». И вот, пересмотрев эту ленту, я поменяла местами Мишеля Пуакара и Жослена Бомона. Оба превыше всего ценят свободу, но Мишель – «бунтарь без причины», и ее отсутствие невозместимо. Жослен – бунтарь с «миссией». Он четко осознал, кто его настоящий враг: круто изменившиеся интересы государства, другом которого из прагматических соображений становится африканский диктатор, отменяют прежнее задание секретному агенту. Но он, кому, как и Мишелю Пуакару, ненавистны трусость и компромисс, предпочитает до конца исполнить свой профессиональный долг. Прекрасно понимая, с кем затеял игру, Жослен не может не подозревать, что цепкие лапы законников его не отпустят. И нарочито размеренно, не спеша идет к вертолету, якобы обещающему ему свободу. Впрочем, он свободен и так…
Проводившая Жослена Бомона пронзительная музыка Эннио Морриконе проводила в последний путь и Жан-Поля Бельмондо.

Нина Цыркун



«Солнце мое»

Aftersun
2022
Режиссер Шарлотта Уэллс

Фильм-ощущение. Сюжет можно пересказать одной, оголенной до пульсирующей сентиментальности фразой. Молодой отец с одиннадцатилетней дочкой Софи едут к морю, чтобы провести несколько дней вместе. Софи играет на бильярде, застенчиво, но не стыдливо наблюдает за более старшими подростками, целующимися у бассейна, поет в караоке, стесняется, когда отец несет «чепуху» про мальчиков, не хочет, чтобы папа мазал ей спину солнцезащитным кремом, – может сама. Молодой мужчина и девочка снимают друг друга на камеру, обмазывают друг друга глиной, ныряют в волны, могут рассказать друг другу любой секрет. Они так сильно любят друг друга, что начинаешь завидовать: это те несколько идеальных дней детства, которые потом сформируют Софи в прекрасную молодую женщину. Софи-девочка знает многое про жизнь отца. Она знает, что у него нет денег, что с мамой они давно не в ладах, что он плачет, когда она не видит. Это знание есть у нее на телесном уровне, его не надо облачать в слова. Это фильм-прикосновение любящего родителя к беспокойной ладошке ребенка. «У тебя бывают дни, когда ты был счастлив и так хорошо провел время, но в конце дня тебе кажется, как будто ты тонешь…»
Удивительно, сколь зрелый, нежный, щемящий дебют получился у шотландки Шарлотты Уэллс.

Ксения Ильина

«Срединный Мир. Орто Дойду»

1993
Режиссер Алексей Романов

Реконструкция – это процесс историка. Реконструкция – это язык художника. Реконструкция – это метод антрополога. Алексей Романов не только культовая личность якутского кино, он человек, чей подход к кинематографу можно назвать религиозной практикой. Историк, антрополог и художник, взяв инструмент из каждого своего ремесла, он создал первый полнометражный фильм народа Саха «Срединный Мир. Орто Дойду». Этот фильм можно смотреть, не понимая ничего про культуру Севера, про Республику Якутию и про бесконечные, глубинные связи, которыми обросло все человечество, вышедшее когда-то из одного корня священного метафорического дерева. Завораживающие кадры-реконструкции, смонтированные с документальной съемкой, в начале 90-х стали манифестом народа, возвращающего свой голос. Сейчас это инструкция для всех нас в попытке понять нашу страну. Просмотр этого фильма можно сравнить с входом в якутский лес после дождя, когда природа обволакивает тебя душистым, влажным воздухом и ощущается присутствие чего-то живого, кроме человека.

Владимир Кочарян



«Станция одиннадцать»

Station Eleven
2021–2022
Создатель Патрик Соммервиль

Известный актер умирает на сцене во время премьеры «Короля Лира», а один из зрителей в суматохе берется проводить до дома девочку-актрису, не подозревая, что по миру уже распространяется смертельный вирус. Двадцать лет спустя труппа бродячих артистов выступает с постановками Шекспира.
В 2014 году писательница публикует роман о мире после пандемии. В 2020-м съемки его экранизации прерывает пандемия реальная.
Сюжет «Станции одиннадцать» и сюжет вокруг производства сериала причудливо отражают нарратив о взаимосвязи жизни и искусства, который проходит через все повествование. «Станция одиннадцать» в целом представляет собой удачное сочетание формы и содержания: пока персонажи пытаются поговорить друг с другом на сцене через героев Шекспира, сам сериал надевает костюм постапокалиптической драмы о выживании, чтобы поговорить о человеческом.
Однако борьба за физическое выживание в мире после уничтожающей пандемии длится недолго, и на смену ей приходит мир людей, чья жизнь соткана из горечи потери близких и всей прошлой жизни. Но и этот мир меняется и трансформируется, появляются постпандемы, которые ищут свой путь.
«Станция одиннадцать» не предлагает зрителю легкого пути – придется пройти с героями через все потери, боль и поиски новых смыслов. Финал же дарит столько надежды на примирение и новую жизнь, что может поддержать даже в самые темные времена. Потому что во всех выжить, прожить и пережить всегда есть «жить».

Елена Конашкова



Алексей Медведев

ШВЫ РЕАЛЬНОСТИ

Мокьюментари как жанр и как принцип

Эта лекция состоялась 8 ноября 2019 года в Школе документального кино и театра Марины Разбежкиной и Михаила Угарова. Мастер-класс Алексея Медведева вела Марина Разбежкина.

Марина Разбежкина. Я не знаю, что он ставит первым: киновед, кинокритик, организатор фестивалей, переводчик? Но это человек, который знает так много, что мне бывает не о чем с ним поговорить: я не понимаю, есть ли что-либо, чего он не знает. Вдруг его начинают интересовать вопросы биологии или философии... О мокьюментари, о котором Алексей Медведев будет говорить сегодня, очень важно услышать, потому что представления о документальном в кино очень размыты. И мы часто даже не понимаем, где документальное, а где выдумка.

Алексей Медведев. Моя основная профессия на самом деле фестивальный куратор. Это то, чем я занимаюсь по факту: программный директор нескольких кинофестивалей в России – МКФ «Послание к человеку» в Санкт-Петербурге, а далее Архангельск, Якутск, Калининград, Сахалин и другие точки творческой свободы на нашей карте. Везде, где людям хочется чего-то необычного, там они получают фестиваль и вот нас с моим деловым партнером Алексеем Аграновичем. При этом, конечно, я был и кинокритиком и действительно интересуюсь всеми вещами, о которых сказала Марина Александровна. Правда, она говорила слишком лестно обо мне. Но она знает жизнь, и поэтому с ней всегда есть о чем поговорить.

←

«Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», режиссеры Огюст Люмьер, Луи Люмьер

А о человеке, который интересуется искусством и философией, еще нужно понять, знает ли он что-то про жизнь. Так что приглашаю вас проверить меня. Можете меня третировать, задавать любые вопросы и как угодно комментировать.

Начнем, наверное, с определения жанра мокьюментари. Все знают, что это такое?

Голос из аудитории. Когда эстетически материал выглядит как документальное кино, но на самом деле все построено – то есть вымысел подается в документальной форме.

Алексей Медведев. Отлично, первое определение у нас есть. Хочу предупредить, что мы будем пытаться идти от этого верного и самого простого словарного определения мокьюментари к более глубоким, которые помогут рассказать о том, как живут искусство прошлого и искусство сегодняшнее. Итак, мокьюментари – это игровое кино под маской документального; нечто, что притворяется документальным, хотя на самом деле – игровая постановка с участием актеров и полностью или не полностью вымышленное произведение.

Обычно на лекциях для менее специализированной аудитории я начинаю с показа двенадцатиминутного фильма Михаила Местецкого «Ноги – атавизм». Это прекрасная работа талантливого режиссера, который давным-давно ушел в большое кино, – хорошее введение в жанр.

Есть еще один отечественный продукт, который тем интереснее, что был показан по центральному телеканалу – НТВ. Бывали и такие времена... Это мокьюментарный цикл Андрея Лошака «Россия. Полное затмение». Особенно хороша серия про ковры – тайных агентов империализма в борьбе с Россией. Тайные узоры, которые зомбируют россиян, – это заговор ЦРУ, чтобы подчинить всех воле мирового масонского, еврейского или какого угодно заговора. В картине замечательные персонажи – естественно, их играли актеры, но подавались они как настоящие, документальные: в интервью все рассказывали, как раскрыли заговор ковров. И конечно, основная удача этой шутки, этого розыгрыша заключалась в том, что субъект совпал с объектом, то есть на экране были люди, которые выглядели как и те, у которых могли бы быть дома ковры. И они рассказывали, что ковры – это мировой заговор, дирижируемый ЦРУ, чтобы зомбировать русский народ и совратить его с пути истинного. К традиции розыгрышей и мокьюментари в телевизионном формате мы еще вернемся. Мы будем рассматривать много произведений из разных эпох, начиная с первых фильмов Люмьеров и Мельеса, которые предсказуемым образом будут также трактованы как мокьюментарные, и кончая сериалом «Дрянь» (Fleabag; 2016—2019), который стал главной сенсацией современного англоязычного телевидения.

Марина Разбежкина. Буквально сегодня я нашла только что вышедшую на русском языке книгу Керри Лэмберт-Битти «Выдумка: парафикция и правдоподобие»...

Алексей Медведев. Это книга английской исследовательницы про парафикции и искусство вымысла, в ней разбираются феномены, о которых мы тоже будем сегодня говорить. Есть интересные разграничения, потому что в чистом виде мокьюментари – это квазидокументальный фильм, псевдодокументальный фильм-пародия, поставленный силами и средствами игрового кино. А парафикция более сложное явление. «Ноги – атавизм» Местецкого – это вымышленная история, пародия, сатира, остроумное разоблачение неких важных элементов реальности. Парафикция же – вещь, которая очевидна не сразу. Например, парафикционалистской исследовательница называет деятельность группы *The Yes Men* (название у нас переводилось как «Люди, говорящие да»). У них есть целая серия фильмов, но один из моих любимых – замечательный документальный «Согласные на все исправляют мир» (2009). Что они делают? Они первые экологические активисты. В годовщину трагической химической аварии в индийском Бхопале, в результате которой погибли и пострадали десятки тысяч человек, они справедливо рассчитывали, что крупнейшие телекомпании откликнутся и пойдут на сайт корпорации *Union Carbide,* чтобы проверить и сконтактировать с кем-то из представителей и выяснить по прошествии тридцати лет: люди погибли или заболели, а что вы делаете по этому поводу? И они создали фальшивый сайт этой химической компании, который был весь заполнен экологическими текстами, но выглядел как типичный индустриальный сайт. И что вы думаете, не прошло и двух месяцев, как к ним поступил звонок от *CNN.* «А вы знаете, что сейчас тридцатилетие химической трагедии в Бхопале». – «Да, конечно, мы знаем и хотим выступить». И *The Yes Men* наряжают одного из своих людей в костюм, купленный на распродаже за 12 долларов, он берет дипломат с какими-то бумагами. Выглядит при этом как абсолютно пародийный чиновник, просто как идиот, – никто бы в здравом уме и твердой памяти не поверил бы, что этот человек может быть представителем серьезных корпораций. Он приходит в эфир *CNN* и объявляет: «Да, я представитель корпорации *Union Carbide,* и мы полностью признаем свою вину в трагедии местного населения и выплачиваем каждому компенсацию в один миллион долларов». И уходит. После чего акции компании обрушиваются до нуля, в бизнес-мире происходит паника, все обзванивают друг друга, и только спустя некоторое время выясняется, что этот человек был обманщик. Но это был обманщик благородный. Это был Робин Гуд, который использовал, по сути, мокьюментарный прием, якобы документальную информацию, которая на самом деле вымышленная, чтобы вскрыть антинародную, антиэкологическую политику крупных корпораций.

Вот такие вещи называются в этом исследовании парафикцией. Я их тоже назвал бы документом мокьюментари, во всяком случае для меня такие вещи являются деревом, растущим из одного корня. В чем заключается эффект этого корня, мы поговорим позднее.

Вернемся к фильму «Ноги – атавизм», классическому примеру мокьюментари. С того момента, как нам сообщают, что господин Пахомин менял людей и был дублер на случай разрыва первого испытуемого, мы понимаем, что нас водят за нос: это дружеский смешной розыгрыш, что-то забавное, это комедия. С другой стороны, за всем этим – как и в более значительном и весомом, но не менее смешном мокьюментари Алексея Федорченко «Первые на Луне» – встает образ абсолютно дегуманизированного государства, которое ставит эксперименты над людьми. С третьей – пародируется тот тип мышления, который свойствен, к сожалению, абсолютному большинству наших соотечественников, когда за любым проявлением действительности, которое на самом деле происходит само собой, видят чей-то умысел, теорию заговоров. Как говорил еще Наполеон: «Не ищите злой умысел там, где все можно объяснить глупостью». Или, как говорил Виктор Пелевин: «Миром правит не тайная ложа, а явная лажа». В данном пародийном случае это умысел обувной промышленности. Так вот, в такой простой вещи сразу разветвляются несколько сюжетов, смысловых линий и создается эффект невероятного веселья. Там есть титры, которые говорят о регалиях и научных должностях и степенях участников. С другой стороны, мы видим режиссера, который рассказывает о своей реальной проблеме. Дело в том, что у фильма есть предыстория, о которой в нем не упоминается. Одна известная компания объявила конкурс на лучший фильм длительностью строго меньше десяти минут. Да, в фильме есть рассуждения о том, как уложиться в этот хронометраж, и, конечно, это референс, отсылка к задаче, предложенной современному режиссеру документального/игрового кино, который зачастую работает на заказ и в некомфортных условиях, не вполне соответствующих нашим представлениям о творческой свободе.

Важна и такая формальная вещь. Мы постоянно колеблемся между реальностью и выдумкой. Конечно, никто, кроме самых уж наивных зрителей, не поверит в эксперименты по отрезанию ног. Но когда актриса, которую нанимают на роль жены Пахомина, говорит: «Я актриса» – это же правда! То есть «документальный» фильм – это вымышленная история. Происходит пробой диэлектрика. В вымышленной псевдодокументальной истории человек произносит какую-то фразу, которая отсылает к тому, что все происходит на самом деле. Не в том смысле, что эксперименты с добровольным отрезанием ног происходят, а в том, что мы живем в этом безумном мире. И есть еще более тонкий момент, когда человек, исполняющий роль хирурга, который то отрезает, то пришивает ноги, говорит: «Ну да, ну что, подогрел их немножко», – и при этом он стоит рядом с микроволновкой. И опять же это пробой диэлектрика, когда абсолютная условность и фантастичность сюжета отсылает нас к теме примитивной технологии, когда ноги греются в микроволновке для того, чтобы их пришить. Мне кажется, это не только смешно, но и такой острый скальпель, который нашу реальность раскрывает, показывает и смысловые, и формальные

законы, по которым строится наша действительность. Которая нам кажется документальной, но является полным вымыслом, как новости по телевизору. А когда она предстает перед нами как вымысел, как абсолютная фантасмагория… Как в фильмах Балабанова, предположим, в «Грузе 200», который очевидным образом начинается как хоррор: луна, где-то воют волки, на заднем плане странная избушка, где живет загадочный герой Серебрякова… То есть автор намеренно обращается к чему-то чрезвычайно условному, а выходит на то, что там, где вымысел, жанр и прочее, – это и есть документальное изображение нашей действительности. И тоже важный момент.

Сюда картинку «Кольридж»

Покажу один график. В оси абсциссы время просмотра, то есть условно здесь ноль, а здесь два, три часа – длительность фильма. По оси ординат отложена степень доверия к материалу: верим ли мы, что то, что есть на экране, есть на самом деле. Верим ли мы, что поезд братьев Люмьер действительно въедет в нашу аудиторию и, как писал Максим Горький, превратит нас в мешок окровавленных костей. (Это он писал в заметке, после того как в 1896 году побывал на сеансе люмьеровских фильмов на ярмарке в Нижнем Новгороде.) На оси ординат *disbelieve – недоверие;* в верху – *believe,* а посередине тот уровень, на который выходит игровое кино, в классическом случае. У нас есть интересный термин *suspension of disbelief* (*намеренная приостановка неверия*). Почему все по-английски? Потому что, предваряя свой художественный эксперимент, его придумали Сэмюэл Тейлор Кольридж и Уильям Вордсворт – великие английские поэты конца XVIII – начала XIX века.

Они издали «Лирические баллады». 1798 год. Пушкин еще не родился. Какая проблема стояла перед Кольриджем и Вордсвортом? Дело в том, что они вступили в зрелую пору творчества в век Просвещения, когда не только распространились идеи атеизма, свободомыслия и отрицания сверхъестественных глупостей, будь то духи или ведьмы, но и когда, условно говоря, простой народ, который до этого, раскрыв рот, внимал рассказам Шекспира про фей и духов, перестал в них верить, и вдруг выяснилось: это была реальная проблема, что писать о духах неприлично. Когда пишешь о духах или о призраках, то как бы провоцируешь или способствуешь невежеству простого народа. И Александр Поуп в поэме «Похищение локона» оправдывался, мол, простите меня, что про духов пишу, это поэтическое преувеличение, не подумайте, что я всерьез в них верю.

И тогда Сэмюэл Тейлор Кольридж изобрел термин «приостановка неверия». Он сформулировал это буквально следующим образом: если автор найдет в себе силы насытить внешне неправдоподобную историю человеческим интересом и подобием правды в том, что касается чувств, то зритель, читатель, слушатель может и должен применить, приостановить свое недоверие к тому, что происходит. И это может привести к большему открытию художественной правды, чем если бы

этого эффекта, идентификации, этого доверия не было. Собственно говоря, тем самым Кольридж определил всю сущность этого самого фикшна (линия fiction), всю сущность художественной литературы, кино и т.д. Разумеется, мы ни на секунду не верим, что Анна Каренина бросилась под поезд или матросы штурмовали Зимний дворец. Кстати, тоже мокьюментари! Никакого штурма Зимнего не было. Эйзенштейн занимался сочинением мокьюментари на эту тему.

Фикшн выводит нас в процессе просмотра на уровень приостановки недоверия. Мы начинаем доверять, мы начинаем смиряться с тем, что есть некий вымышленный мир, живущий по своим законам, в который мы погружаемся, забывая свои субъективности и растворяясь всей своей субъективностью в предложенных вымышленных обстоятельствах. Именно на этом уходе от самого себя, от обреченности за свою собственную судьбу, от возникновения параллельного мира, в котором ты можешь оказаться, именно в этом, по Кольриджу, и состоит эффект искусства.

В случае с документальным кино – верхняя линия – у нас есть абсолютно ровный график: если это нормальное документальное кино, где все аргументировано, ясно изложено, опять-таки мы понимаем, что может быть тысяча исключений, у нас есть некий уровень презумпции доверия к автору, который рассказывает нам свою историю. И в общем, если люди что-то говорят, мы склонны верить тому, что они говорят, что они именно так считают, что это так или иначе соотносится с действительностью.

В случае с мокьюментари (линия mockumentary) это можно изобразить как график волны, которая присутствует одновременно и внизу, и вверху, осциллируем между уровнем абсолютного недоверия и понимания того, что, конечно же, это розыгрыш, конечно же, чистое веселье и чистый вымысел. И какие-то вещи, точки, которые я назвал пробоинами диэлектрика, вдруг в процессе понимания художественного текста говорят нам, что вот этот вымысел, эта фантасмагория и есть реальность. Потом мы возвращаемся обратно и скачем взад и вперед. Эта постоянная драматургия между абсолютным доверием и абсолютным недоверием к художественному тексту, который нам предлагается, и является структурной основой жанра мокьюментари и тем, кстати, что приводит к нашему смеху и оказывается, собственно, смешным. Потому что любой резкий перепад вызывает смех. Простейший пример – Чарли Чаплин идет, поскальзывается на банановой кожуре. Что смешного? Что человек чувствовал себя абсолютным господином мира, который рационально контролирует его, и тут какая-то маленькая вещь полностью вывела его из равновесия и распростерла на земле, показав ему его тварную природу. Любой резкий перепад между реальностью и воображением; между твоим представлением о мире и тем, как мир ведет себя на самом деле; между тем, что вымышлено, и тем, что существует, – это источник комического, источник смеха.

Перейдем теперь к классическому образчику. Официально считающаяся первым мокьюментари в истории ТВ и кино – телевизионная передача «Урожай спагетти». Вышла в 1957 году на канале *BBC* в программе «Панорама», типа нашей программы «Время», и она была настолько же серьезной. До сих пор остается национальной гордостью англичан. Озвучил ее знаменитый диктор *BBC* Ричард Димблби. Он рассказывал про [redacted] новости, причем вполне трагические, и еще у него была специализация – новости из королевской семьи.

У этого сюжета два автора, продюсер *BBC* Чарлз де Йегер и сотрудник швейцарского агентства путешествий Альберт Кунц. Йегер встретился с ним и предложил снять какой-нибудь смешной сюжет к 1 апреля, который должен быть связан со Швейцарией. Если бы он в российскую компанию пришел, вряд ли бы его встретили с энтузиазмом, а Кунц ответил: «Да, давайте. Рядом есть хороший итальянский ресторанчик, обсудим ваше предложение». Заказали спагетти. Так и родилась идея, автором которой был именно Кунц – человек, к телевидению отношения не имевший, но сказавший: «Сделаем сюжет про то, как спагетти выращивают в Швейцарии. Это будет отличная история». Позднее он вспоминал, что его строгий учитель математики все время обзывал учеников болванами и прибавлял: «Вы такие идиоты, что, если вам сказать, что спагетти растет на деревьях, вы поверите». Но экранизировать эту присказку оказалось сложно. Сначала экспериментировали в лондонском Сент-Джеймс-парке. Сварили кастрюлю спагетти, все слиплось, развешивать не получалось. Потом подвешивали сухое, но сухое ломалось и сбивалось ветром. Но все-таки нашли способ варки, который позволял более или менее приемлемо спагетти закрепить, и поехали в Швейцарию, в кантон на границе с Италией, уже с разработанной технологией. Приехали, отсняли, выпустили, рассчитывая на сдержанные, но доброжелательные смешки бибисишной аудитории, которую считали подготовленной и продвинутой. На следующий день телефонный узел *BBC* был обрушен, пришлось нанимать энное количество телефонисток: зрители спрашивали, каким образом можно вырастить спагетти в домашних условиях, где покупать рассаду и вообще каковы подробности.

То, что кажется невероятным, не было невероятным для зрителей Великобритании образца 1957 года, потому что сравнительно недавно закончилась [redacted], был не до конца преодоленный период разрухи и нищеты. И, в общем, спагетти не во всех супермаркетах продавалось и наверняка было деликатесом. А когда известный Ричард Димблби хорошо поставленным голосом сообщает, что спагетти растят на деревьях, тут и возникает волшебный момент, что ты вроде бы не должен верить, а веришь.

Помимо звонков были мешки писем, и автор одного из них написал: «Да, я посмотрел очень интересный познавательный фильм, и вы там упоминали промышленное производство по высаживанию спагетти в долине реки По в Италии. Я-то как раз был в долине реки По. Кого

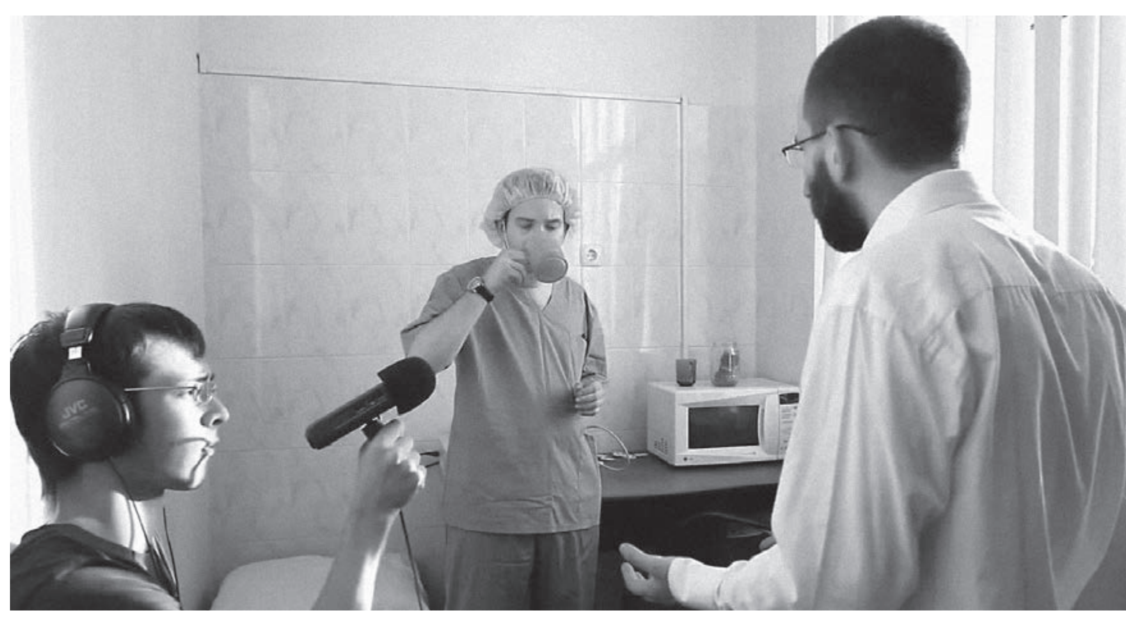
вы хотите одурачить? Я видел, что макароны растут горизонтально, в то время как у вас они висят. Что же это такое?!» Это один из подлинных зрителей мокьюментари в истории мирового кино.

Что здесь важно? С одной стороны, мы имеем дело с классической шуткой, розыгрышем, и, казалось бы: ну шутка и шутка, что об этом говорить. Мы все разыгрывали своих товарищей: «У тебя все спина белая», – а она на самом деле не белая. Вот тебе и мокьюментари. Или нас в детстве в цирке разыгрывают, что пилят женщину пополам. Кто поверит, что ее пилят? Понятно же, что никто не станет пилить женщину. Но посмотреть все равно прикольно. Почему об этом имеет смысл говорить и рассуждать? Я уже обмолвился, что мокьюментари – это такой ланцет, который вскрывает и показывает нам изнутри структуру самого искусства и структуру самой жизни, самой реальности, как она устроена, но я хочу еще сослаться на один авторитет. Эта мысль запала мне еще давно. Был великий русский филолог Роман Якобсон, который впоследствии написал кучу интересных и новаторских работ, уехал и преподавал в США, у него была одна ранняя работа первых послереволюционных лет «Особенности русской поэзии», он там анализировал Маяковского, Хлебникова; первым разложил по полочкам, назвал и описал все те новаторства, которые происходили в поэзии футуризма, в частности высказал одну очень интересную мысль: «Вот мы смотрим на все эти новаторства, на разложения слов, на какие-то внутренние рифмы, каламбуры, а ведь все то новаторское, что происходит в искусстве, сначала опробывается на комическом маргинальном материале». Это очень интересная мысль, что в, условно говоря, чаплиновских комедиях новаторства может быть не меньше, если не больше, чем в фильмах Тарковского. Якобсон в этой работе приводил один пример, вспоминал шуточные рассказы журнала «Сатирикон», в частности цитировал классический рассказ Надежды Тэффи «Взамен политики», и там гимназист одержим внутренними каламбурами в словах. Его спрашивают: «Почему ты так поздно из гимназии?» – а он спрашивает: «Почему гимн-азия, а не гимн-африка или не гимн-европа?» Или говорят: «Садись, съешь котлету» – а он отвечает: «Почему кот-лета, а не кошка-зима?» И эта шутка в уже абсолютно серьезном ключе разыгрывается в языковых играх Хлебникова. Или Мандельштам, в слове «Воронеж» он слышит слова «вор», «ворон», «нож», то есть раскладывает слово на синтаксические элементы, которые неожиданно оказываются семемами, значимыми элементами.

В маргинальной комической культуре, низовой, стихийной, рыночной, массовой, в силу ее непритязательности и внешней легкости обыгрываются вещи, которые в рамках серьезной культуры становятся фундаментальными приемами и трендами развития. Мы еще

«Ноги-атавизм»,
режиссер Михаил Местецкий →




JVC



вернемся к тому, какую роль мокьюментарный эффект играет, допустим, у Ингмара Бергмана. А пока что отправляемся к началу мирового кино.

Первый снятый фильм – «Выход рабочих с фабрики» (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon; 1895). Это было естественно – все свои эксперименты по созданию киноаппаратов братья Люмьер проводили на своей фабрике. У них была фабрика по производству фотопластинок, каких-то фотопринадлежностей. И первое, что они сделали, – сняли несколько вариантов этого фильма. Какой это фильм: документальный или игровой? Документальный. Потому что есть рабочие, они играют сами себя. Сложно предположить, что братья Люмьер наняли каких-то актеров, специально их одели, чтобы выходить из своей собственной фабрики. Конечно, просто по принципу экономии мы должны предположить, что речь идет о документальном кино, что они просто поставили камеру перед воротами, и когда просвистел свисток или прогудел гудок, то рабочие фабрики вышли и пошли по своим делам. Теперь приведите неопровержимое свидетельство того, что фильм игровой.

Голос из аудитории. Рабочие не обращают внимания на камеру.

Алексей Медведев. Совершенно верно! Рабочие не обращают внимания на камеру, притом что камера Люмьеров была вот таких размеров, и, конечно, если стоит человек, крутит ручку киноаппарата, а ты выходишь после рабочего дня, твое первое желание – столпиться вокруг этой камеры, задать ему вопросы или намять бока, если он что-то не то задумал. К тому же все уже знакомы с фотографией, примерно понимают процесс фотосъемки, о киносъемке они пока еще не знают, но что-то происходит, что-то снимают, копируют действительность. Они не просто не обращают внимания на камеру, не подходят к ней, они еще очень старательно отворачивают лица. То есть у них было конкретное актерское задание. Несмотря на то, что мы имеем дело с людьми, которые играют самих себя, мы видим, что у них было четкое актерское задание не смотреть в камеру, то, что говорят начинающим актерам. Вот будешь играть сцену ревности, рвать на себе волосы, только в камеру, пожалуйста, не смотри, потому что это разрушит иллюзию, тот воображаемый мир, который пытается создать режиссер. Что мы имеем в итоге? Игровой фильм, который маскируется под документальный. В соответствии с нашим первым определением. Конечно, это мокьюментари. Первый фильм в истории мирового кино – это мокьюментари. Точнее назвать это протомокьюментари, протомокьюментарным эффектом, который возникает не там, на экране, а в наших головах, в нашей оптике, в нашем сознании, в головах современных людей, которые анализируют и понимают весь этот контекст – что люди не подошли, что они не смотрят и тому подобное.

Вы все наверняка слышали все эти истории про то, что зрители «Прибытия поезда» кричали, в панике выбегали из зала, прятались под стулья, думали, что сейчас паровоз прорвет экран и их задавит.

Любая легенда, которая связана с таким реальным восприятием искусства, когда ты веришь, что то, что ты видишь перед собой, и то, что ты слышишь, и то, что воспринимаешь, случается на самом деле, как правило, это легенда. То есть не думаю, что что-то похожее случилось на первом сеансе братьев Люмьер. Но любая легенда имеет под собой основание, вне всякого сомнения картина реального паровоза глубоко впечатлила собравшихся там людей, и именно вот это впечатление, если воспользоваться таким словом именно в прустовском значении, и стало той завязью, которая привела к тому, что в итоге именно «Прибытие поезда» стало считаться первым фильмом в истории кино. Вот это ощущение, что ты видишь перед собой что-то настоящее, хотя к настоящему мы уже привыкли к тому времени, – фотографии и дагеротипы существуют со времен Дагера уже порядка шестидесяти лет, – но тут оно еще к тому же и движется. Даже если не было этой паники, о которой написано в воспоминаниях Мельеса или в истории кино Садуля, все равно есть цитата из Горького о том, как паровоз превратит нас в мешок окровавленных костей. Есть наши собственные ощущения. Что там говорить, когда мы смотрим фильм ужасов про зомби и вдруг из угла кадра на нас выпрыгивает какая-нибудь безобразная рожа, изъеденная червями, и скалит свои плотоядные зубы… Мы, конечно, вскрикиваем, особенно если большой экран, конечно, мы ведем себя так, как будто это реальная опасность, при этом прекрасно понимая, что никакой реальной опасности нет. Давайте поиграем в такую игру и перечислим жанры, к которым можно отнести «Прибытие поезда» братьев Люмьер. Хоррор? Отлично. Триллер? Чудесно. Фильм-катастрофа. Документально зафиксированное событие, прибытие поезда на вокзал во французский городок Ла-Сьота, который расположен меньше чем в сотне километров от Канн, и мне тоже кажется, что такие вещи не бывают случайными. Снаряды ложатся рядом. Менее известен факт, что «Прибытие поезда» было первой комедией. С вопросом, который я традиционно задаю, лучше всего справились школьники. Вот они мне с ходу ответили. Люди постарше справляются хуже, но это ничего. В какой момент зрители начинают смеяться? Попробуйте увидеть это не нашими сегодняшними глазами, а глазами тех зрителей. Сейчас я покажу вам этот момент. Попробую сделать стоп-кадр, и вы всё поймете. Когда поезд заходит за край кадра, разумеется. В тот момент, когда они отходят от эффекта реальности, который бьет им по башке, когда они понимают, что видят черно-белую, призрачную, обесцвеченную, но все-таки реальность, когда они понимают, что эта реальность тоже своего рода знак. Это важнейшая дискуссия в истории кино, в которой участвовали и Кристиан Мец, и Пазолини, и Эйзенштейн, и тот же Роман Якобсон, является ли кино языком. Ведь мы же пользуемся элементами действительности, вроде бы это не язык, да? Язык – это слово, живописно-канонический образ, а это не язык, это просто элементы реальности, которые мы по своей прихоти составляем. Нет, это не просто элементы реальности.

Это, как минимум, элементы реальности, ограниченные рамкой того взгляда, который выбрал для нас режиссер и оператор. Юрий Цивьян, наш замечательный киновед и соратник Лотмана, в книге «Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896—1930» приводит свидетельства, что, когда поезд заходит за левую грань кадра, в этот момент происходит тот комический перепад, о котором я вам рассказывал, который я изображал на графике, где от уровня абсолютной реальности и доверия мы переходим на уровень абсолютной условности, где мы понимаем, что пусть паровоз и настоящий, пусть где-то и когда-то снятый, но на самом деле это всего лишь тень на экране, ограниченная рамкой кадра. И именно эта рамка кадра сигнализирует нам об условной природе того, что мы видим, запускает вот эти мокьюментарные качели, о которых я говорил и демонстрировал на графике.

Мы еще не сказали о классических образцах жанра, таких как «Зелиг» (Zelig, 1983) или «Хватай деньги и беги» (Take The Money And Run, 1969) Вуди Аллена, «Это – Spinal Tap!» (This Is Spinal Tap, 1984) Роба Райнера, «Мняга – счастливый финал» (Mnága - Happy End, 1996) замечательного чешского режиссера Петра Зеленки, или о комедии Ричарда Лестера, которую он снял с участием группы *Beatles* «Вечер трудного дня» (A Hard Day's Night, 1964), где участники группы играли как бы самих себя, но на самом деле воплощали совершенно вымышленные истории. Мы углубились в начало истории кинематографа и вдруг говорим, что все, что мы видим вокруг себя, – мокьюментари. И это немного должно вызывать недоверие к предмету лекции. Если у нас всё мокьюментари, то какой смысл тогда говорить об этом жанре? Вот именно это мне и кажется самым важным. Что маргинальный жанр мокьюментари является по сути дела ключом к тому, как устроен кинематограф. Более того, действительно все фильмы являются мокьюментари. Есть классическое определение Годара, он говорит, что игровое кино не только притворяется, любое игровое кино может быть прочитано как документальный фильм о том, как актеры что-то там изображают на экране, то есть это такая обоюдоострая история про мокьюментари, которая выдает игровую постановочную реальность за документ, и про – изобретен новый термин – нон-фикшн, когда мы понимаем, что любой игровой эпизод, представленный перед нами, на самом деле является документальным. И знакомство с жанром мокьюментари просто обостряет наше зрение, оно позволяет нам разглядеть эту драматургию документального и игрового, которая действительно присутствует в любом произведении киноискусства, просто в силу его природы. В силу того, что это искусство действительно использует элементы реальности для создания художественного текста и произведения.

Марина Разбежкина. Что происходит, когда абсолютный документ принимают за мокьюментари? То есть противоположная вещь. Рассказываю. Когда мы выпустили фильм «Зима, уходи!» (2012), то одна кри-

тикесса средней известности написала большую статью, что фильм, конечно, хороший, но зря Разбежкина не рассказывает, что все равно все сыграно. Я очень удивилась, спросила, каким образом это известно. На что она ответила, что это же нельзя было все снять, просто камерой и несомненно все играли. «То есть вы полагаете, что актер играет Навального?» Она говорит: «Да, я полагаю, что это сыграно». – «Тогда вы должны написать об этом кино как о гениальном, если мы смогли достичь такого успеха, что выдали игровое кино за документальное». Я даже написала редактору, что хорошо бы какое-то опровержение, он сказал, что тоже подумал, что там большинство сыгранных сцен. Что это?

Алексей Медведев. Это и есть тот печальный пример российского мышления, который заключается в том, что наше общество, к сожалению, и даже лучшие его представители, одержимо теорией заговора. То есть в реальности, которая предстает перед нашим взором, мы ищем знаки, и в общем кинематограф об этом. Об этом, кстати, Цивьян хорошо пишет в своей книжке, он цитирует слова малоизвестного поэта Серебряного века Дмитрия Цензора, что кинематограф – это вещие пятна. Это как пятна Роршаха, в которых мы пытаемся что-то разглядеть и видим свой смысл. А поиск смысла – это для человека неистребимое занятие. Другой вопрос, что искусство, в том числе мокьюментари, как раз нас учит этому равновесию: любая документальная вещь – это вещь постановочная, потому что есть граница кадра, выбор героя, выбор времени съемки, твое присутствие, пусть незримое. А в то же время любая игровая вещь абсолютно документальная. Потому что речь идет об отображенной реальности, о нас как живых людях, которые во всем этом участвуют. Это равновесие и есть основной эффект искусства, которое манит нас воображаемым миром, как бы вторым, параллельным, а потом в какой-то момент схлопывается обратно, и мы понимаем, что это один мир, в котором мы живем, в котором произведения искусства такие же объекты. Хармс говорил, что стихи – это как камни: если их бросить в стекло, то они его разобьют. Поэтому, конечно, то, что ты говоришь о реакции критикессы, да, это одна из ловушек, когда она не верит реальности. Точно так же не верят реальности люди, которые читают какую-нибудь политическую новость и начинают рассуждать: «О, это [redacted] кремлевских башен. Это не случайно именно в этот день того-то отпустили, а, наоборот, того-то арестовали». Это на медицинском языке называется «паранойя», бред интерпретации, когда ты во всем видишь творение чьего-то художественного гения. В данном случае, вместо того чтобы увидеть творение художественного гения в том, что твои студенты подловили какие-то фрагменты реальности, они подумали, что это спровоцировано, срежиссировано и так далее. Я как раз сейчас пишу статью о покойном Александре Расторгуеве, и понял, что главное хотел о нем сказать – как раз что есть такое присловие, когда мы сталкиваемся с каким-то эпизодом, поворотом в жизни и говорим: «Если

снять про это фильм, то никто не поверит. Если включить это в книгу, то скажут, что таких совпадений не бывает». А мне кажется, что у Расторгуева как раз было такое стремление и умение подловить жизнь в таких моментах, которых не бывает, но они есть. Многие ему говорили, вот свадьба карлика – ну что ты нам лепишь, как карлик может жениться на этой роскошной женщине? Я имею в виду эпизод из фильма «Дикий, дикий пляж. Жар нежных» (2005). То есть снимайте с глаз пленки предубеждений, тогда вы увидите всё как есть.
Марина Разбежкина. В фильме Местецкого есть сообщество, которое самостоятельно собирается лишать себя ног, рук. У нас сейчас Агния сняла про это кино. Они выбирают себе место в Алтайском крае как священную землю, где они собираются устроить деревню для таких людей, которые отрезают себе ноги-руки, там будет хирург, который это будет отрезать, и это оказывается полноценное сообщество.
Алексей Медведев. Вот это же как объяснить? Это тоже одно из свойств настоящего, хорошего мокьюментари. Я уже говорил про расхождение различных сюжетных тропок. Вроде бы глупость и шутка про отрезание ног и обувную промышленность, а с другой стороны, образ антигуманной и бесчеловечной советской утопии, теперь уже и постсоветской, которая насилует природу и естество человека, на разрыв тебя пробует, калечит тебя. Это прием, который отдельно меня трогает, об этом можно курс лекций прочитать, который называется «буквализация метафоры», что вроде бы мы говорим о шутке, что растягивали человека и он порвался, это же буквализация метафоры невыносимости и антигуманности тех условий, в которых человек живет, когда мир его рвет на части, пополам. Я не знал про село, но слышал, что существует психическое расстройство, при котором врачи иногда дают добро на хирургическую операцию. На Западе человеку руку отрезают, потому что ему кажется, что это не его рука, и он не может дальше с ней жить. Удивительная история, которая тоже проливает определенный свет на то, как устроена наша телесная реальность, как мы осознаем сами себя, в мире ли пребывают наши тело и душа. Это тоже очень глубокие вещи, которые иногда могут проявляться в смешных, нелепых вещах, фантасмагориях.

Жанр мокьюментари существует не только в кино, он отметился и в литературе, в прессе, на телевидении. Вспомним литературу XVIII века – «Опасные связи» Шодерло де Лакло. Это письма? Это якобы найденные документы. Роман предваряется предисловием редактора, который пишет о том, что это подлинные документы, найденные там-то и там-то: «К сожалению, люди не могут себе представить, насколько развращены наши современники, и поэтому появляются необоснованные сомнения в подлинности этих документов. На самом деле я, как редактор, ручаюсь вам за подлинность этих документов». А до предисловия редактора стоит предисловие издателя, который пишет: «Конечно, редактор пишет, что это подлинные документы, но я, честно говоря, думаю, что он перегнул палку, потому что не может быть

таких негодяев на белом свете, как Вальмон и маркиза, наверное, это какие-то собирательные образы, подмеченные в реальности, черты он скомпилировал и придумал таких персонажей». Все эти предисловия и письма пишет не кто иной, как сам автор Шодерло де Лакло. Мы видим типичные мокьюментарные качели, где от претензии на подлинность идет сомнение в этой подлинности к какой-то финальной точке, что искусство своеобразно отражает первую реальность. Или «Страдания молодого Вертера» Гёте, это же тоже настоящее мокьюментари. Это роман, и современники не сомневаются, что это роман, но тем не менее это роман, составленный из кусочков псевдореальности. Он составлен из писем Вертера, приводятся какие-то записки, документы, дневники, выдержки, цитаты из различных источников и весь этот коллаж XVIII века, а мы привыкли думать, что это постмодернистскому современному мышлению свойственны коллаж, мистификация. Нет, это Гёте, XVIII век. Опять-таки история «Страдания молодого Вертера», с одной стороны, основана на реальной истории друга Гёте, которую он сам во время написания романа переживает заново, безнадежно влюбляясь, и которая в итоге, после публикации, приводит к волне самоубийств. Искусство, которое меняет жизнь уже максимальным образом, превращая ее в смерть. Опять мы видим эти мокьюментарные качели – от абсолютной условности к безусловности, от вымысла к реальности и обратно, которые образуют эту осциллирующую ткань искусства. Не удивительно, что эта повышенная с наступлением Нового времени, эпохи Романтизма рефлексивность литературы приводит к появлению первого настоящего мокьюментари на страницах прессы. Это 1835 год, газета The Sun, которая тогда была газетой Нью-Йорка, и в которой журналистом Ричардом Локком со ссылкой на выдающегося известного британского астронома Джона Гершеля издавалась серия из шести статей про обнаруженную с помощью невероятно нового телескопа цивилизацию на Луне. Это вот, познакомьтесь, селениты, крылатые гуманоиды, крылья, как у летучих мышей, есть еще единороги и двуногие бобры. История эта окружена целым рядом легенд. Первая легенда, что все это было сделано как рекламный трюк, для того чтобы увеличить тираж газеты. Вторая версия, которая мне кажется более правдоподобной, что журналист Ричард Локк пародировал невероятные измышления, которые начали рождаться в научных и околонаучных кругах. 1835-й – год рождения новой эры, в том числе и научной фантастики, рождение мысли о других мирах, об их заселенности, всяческих фантазий на этот счет, которые были в то время чрезвычайно популярны. Под видом мокьюментари серия из этих шести статей как бы пародирует легковерие и излишнюю фантазию современных читателей и граждан, наглядным образом показывая, что даже в такое они могут поверить. И третья версия заключается в том, что на самом деле никто в эту историю сильно не уверовал, потому что за два месяца до этого в другом нью-йоркском литературном издании вышел рассказ в виде квазидокумен-

«Первые на Луне», режиссер Алексей Федорченко



«Согласные на всё меняют мир», режиссеры Энди Бичлбаум, Майк Бонанно, Курт Энгфер

тального свидетельства «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля» Эдгара Аллана По – который является родоначальником многих современных жанров, таких как триллер и детектив, – о том, как мастеровой Ганс Пфааль надул какой-то шар горячим воздухом и улетел на Луну. Переломные моменты в искусстве, в истории, как правило, неслучайно происходят одновременно. Рассказ Эдгарда Аллана По не вызывает особого энтузиазма и реакции у публики, потому что если вы его откроете, то увидите, что он комический, он с самого начала продает свою вымышленность. Прилетает на Землю какой-то селенит на воздушном шаре в форме дурацкого колпака. Шутки с первых страниц дают нам понять – перед нами пародия. А эта пародия с серьезным лицом, со ссылкой на астронома, с подробнейшим описанием жизни людей – летучих мышей, двуногих бобров, единорогов и, несмотря на то что мы не верим, как я предполагаю, и читатели того времени в большинстве своем, конечно, всегда есть люди, которые и сейчас поверят, что спагетти растут на деревьях, – мы не верим, но мы хотим верить в фантастическое, во множественность миров, в существование параллельного мира. Самое убедительное объяснение того, что мы хотим в это верить… У очень скромного, малоизвестного писателя Марселя Эме есть одна чудесная повесть «Красавчик». Он специализировался на таких повестях с фантастическим сюжетом, в которых только одна предпосылка фантастичная – например, у человека появляется нимб над головой. Он его прячет под шляпой и продолжает свою жизнь, как-то пытается выкрутиться из этой ситуации. Помимо появления нимба, ничего фантастического не происходит. В повести «Красавчик» у человека меняется лицо, он всегда был таким страшным середнячком, вполне преуспевшим по службе, и вдруг становится невероятным писаным красавцем. Уже в роли красавца он входит в свою оставленную собой жизнь, соблазняет свою жену под видом этого красавца, устраивается в ту фирму, где работал вот этим страшным середнячком и добивается там невероятных успехов, и единственный человек, которому он открывается, это его дядя. Его дядя, пожилой пьющий француз, который охотно ему верит и становится его сообщником в этом странном предприятии. Потом непонятным образом прежняя внешность к нему возвращается и он, понимая, что лучше всего эту историю забыть, оставить в прошлом, в том числе и своему дяде говорит, что был тут какой-то проходимец, который рассказывал тебе фантастические истории, ты ему не верь, просто мой компаньон, который хотел выудить деньги. И дядя ужасно огорчается и говорит, что он ему поверил, такой он был симпатичный, приятный парень, а жизнь его превращается в прямой путь рельсов, проложенных на кладбище, и любое подскакивание поезда, любой камешек, который ложится на его пути, не говоря уже о стрелке, которая поможет с этого пути свернуть, для него является огромным сокровищем и подарком, и тот тип ему нравился гораздо больше, чем он, его племянник. Вот такое лирическое описание, которое на самом

деле вовсе не сентиментально. Создавая параллельный мир, создавая убежище в иллюзии, мы на время исключаем себя из потока неумолимого времени и испытываем нечто вроде иллюзии бессмертия – формула Пастернака «бессмертные на время», которая тоже строится как оксюморон, противоречие. Это тоже то ощущение, которое дарит нам искусство и ради которого мы играем в эту вечную игру под названием «верю – не верю». Вот вам родоначальник мокьюментари в мире массмедиа, к которому мы еще вернемся.

Разберем подтему – отношение к изображению и доверие к его достоверности, то, как оно эволюционировало на протяжении истории кино, которая продолжается уже век с четвертью. Мы помним краеугольный камень достоверности, легенда, возникшая неслучайно, что мы находимся в момент начала истории кино в точке абсолютной достоверности и доверия к изображаемому до такой степени, что готовы отождествить его с реальностью. Есть более интересный пример, который от «Прибытия поезда» отделяет семь лет, – это фильм Мельеса, также одного из пионеров кинематографа, «Коронация Эдуарда VII» (The Coronation of Edward VII, 1902).

Это был первый блокбастер, самый успешный фильм за первое десятилетие кинематографа точно. История его создания довольно примечательна. Жорж Мельес к тому времени – уже состоявшийся делец от кинематографа, а в чем-то и новатор, и художник, в частности, в 1899 году он снял первый киносериал, который назывался «Дело Дрейфуса», о несправедливом обвинении французского офицера, еврея, в шпионаже в пользу Германии, которое потом было опровергнуто. В поисках выгодного заказа Мельес объединился с англоамериканским продюсером Чарльзом Урбаном. Готовилась коронация короля Эдуарда VII в 1902 году. Степень внимания к королевской жизни со стороны прессы, которая существовала с конца XVII – начала XVIII века в том виде, к которому мы привыкли, трудно переоценить. Есть множество всяких исследований, почему это так, почему мы до сих пор интересуемся принцессой Дианой или принцем Чарльзом. Может быть, потому, что нам в детстве рассказывают сказки про королев и королей; может быть, потому, что укоренилась идея о власти как о чем-то данном Богом и король/царь рассматривается как миропомазанник, не как акт, а как рука Бога, символизирующая присутствие справедливости высшей силы на земле.

Королева Виктория (принц Эдуард – ее старший сын) правила с 1837-го по 1901-й. Она умерла в конце 1901-го. Притом что Великобритания на тот момент являлась главной державой и, как кто-то поэтически выразился, «местом, где никогда не заходит солнце», а Диккенс его спародировал: «Место, где никогда не ложится спать налоговый инспектор». Получается, она правила шестьдесят четыре года. Естественно, коронация ее наследника – это какое-то невероятное событие, ожидаемое, волнительное, и скорбное, и праздничное. Уходит одна эпоха, приходит другая – и начинается XX век. Не кален-

дарный, а такой, который нам много чего принес. Очень хотелось про это снять. Чарльз Урбан подал заявку на аккредитацию, как сказали бы сегодня, в Вестминстерское аббатство, где эта коронация должна была состояться. Ему было отказано. Надо сказать, что если бы ему даже и не было отказано, то толку было бы мало, потому что светочувствительность пленки не была еще такой хорошей, чтобы позволить съемки в сумрачном Вестминстерском аббатстве, кроме того, камеры в то время еще довольно сильно дребезжали, жужжали, скрипели и издавали прочие непотребные звуки, которые явно торжественности коронации не добавили бы, и снимать там бы точно запретили. Поэтому рождается отличный план: снимаем коронацию в студии с актерами, в декорациях и выходим с этим фильмом в один день, показывая, как король Эдуард VII принимает помазание от архиепископа. Если вы знаете, есть две линии в кинематографе – линия Люмьеров и линия Мельеса. Линия Люмьеров тяготеет больше к реальности, документальности, эффекту живой жизни на экране, а линия Мельеса – это всякие путешествия на Луну, спецэффекты, фантастические миры и так далее. И Мельес действительно предлагает Урбану снять феерию: корону королю надевают, а в это время появляется призрак, фея королевы Виктории, которая летает под сводом собора и благословляет сверху своего старшего сына. Он говорит: нет, все должно быть как бы по-настоящему. Это новости, это и есть зарождение современных теленовостей. Какая, говорит, королева Виктория, где вы видели призрак королевы Виктории? Это новости, мы покажем людям новости. Съемка происходит на улице, они рисуют задник Вестминстерского аббатства, прислоняют к дому Мельеса декорацию, снимают два дубля, нанимают актера, который чрезвычайно похож на будущего короля. Урбан в Англии подробнейшим образом берет всю информацию, делает *research* у секретаря королевского протокола, то есть все воспроизводится достаточно точно. И они снимают этот фильм. Он был готов за несколько дней до предполагаемой коронации, были подготовлены ролики, которые должны были быть разосланы по всем кинотеатрам, которых на тот момент было много. Тут, правда, наследный принц заболевает, у него аппендицит. Вот как интересно, несколько прорывов в самых разных областях случаются одновременно: появляется концепт современных теленовостей; появляется концепт мокьюментари; сменяется одна эпоха другой; умирает стабильность, продолжавшаяся на протяжении шестидесяти четырех лет в лице королевы Виктории; в медицине появляется свое открытие – это первая операция на аппендиксе, сделанная с анестезией и антисептиком. В то время аппендицит считался чуть ли не смертельной болезнью, но благодаря тому, что король мог себе позволить лечиться по высшему разряду, врачи-новаторы его спасают и через два дня он уже готов снова приступить к своим наследным обязанностям. Отложенная коронация состоялась, разосланный фильм был продемонстрирован. Не для всех роликов, но для тех, которые прокатываются в Лондоне, успева-

ют снять съезжающиеся к тронному залу экипажи и подмонтировать их для демонстрации. Вот тот кадр, единственный сохранившийся, – отрывок из срезки тех реальных съемок, которые добавляются к игровому, снятому Жоржем Мельесом фильму. Фильм имеет невероятный успех, он демонстрируется по всем кинотеатрам Европы в сочетании с документальными съемками и уличными материалами, которые в то время производились. Критики были в восторге, что видели и складки тканей, и выражение лиц. Ни у кого не возникает вопроса о достоверности происходящего, у них даже не было концепта «настоящая съемка». Они понимают, что это постановка, но это им совсем не мешает воспринимать зрелище как настоящую коронацию, совсем не мешает воспринимать знак как реальность. Фильм едет в Америку и там уже показывается как полноценная часовая презентация и тоже с восторгом принимается всей публикой. Количество людей, задавших вопрос, настоящие ли это актеры, – это два человека. Один из них – критик-рецензент, который пишет, чтобы зрители не обманывались, потому что их дурачат и показывают розыгрыш, блеф, любительскую театральщину, где играют статисты на фоне разукрашенного задника с картонными тронами. Стулья, кстати, были не картонные, и это можно легко увидеть, если кто будет смотреть чуть более поздние фильмы Мельеса, снятые в нулевые годы, вы весь этот роскошный декор там увидите, он использовал и трон, и декорации много раз по совершенно другим поводам. К чему я это говорю? Очевидным образом, многие всё понимали, но только один возмутился. Никому не приходило в голову, что в этом есть что-то неправильное – показывать как настоящее событие копию этого события. Почему нет? Точно так же, как «Кубанские казаки». А вот такая у нас жизнь была в сталинской России, как «Кубанские казаки». И если бы жителю сталинской России показали хронику про голодомор, не дай бог, то он бы сказал, что нет, это все вранье, этого не может быть. Хотя инстинкт должен вроде бы подсказывать человеку, где правда, а где ложь. Вот такое доверие к изображению, его источнику, практически божественному (не случайна метафора, что камера – это глаз бога, а режиссер – это демиург, который создает свой собственный мир) в период ранней рецепции кинематографа является практически абсолютным. Но я, если помните, сказал про двух человек, которые поняли, что что-то не так. Первый из них журналист, которого я цитировал, а второй – это был, собственно говоря, герой, Эдуард VII, которому фильм показали. Фильм ему очень понравился, по отзывам, и он, хотя вполне, возможно, это легенда, передал послание создателям фильма: «Поздравляю вас. Просто великолепно. Какое же удивительное изобретение этот аппарат кинематографа, настолько удивительное, что он даже отснял некоторые события церемонии, которые в действительности не имели места». О чем идет речь? Вы помните, король оправлялся от операции аппендицита. Церемония была сокращена. А когда Мельес снимал, посоветовавшись с протокольной службой, он отснял все события, половина из которых в реальности

были выкинуты. И вот король – это полноценный зритель мокьюментари, он уже понимает, включается в эту игру. Он, с одной стороны, хвалит, а с другой стороны, похвала его исполнена того же восхитительного юмора и того же противоречия, о котором мы с вами говорим, обращаясь к мокьюментарному жанру и к самой структуре искусства, построенного на противоречиях.

Почему в искусстве нет эволюции? Потому что ничего не меняется, все игры, все приемы, всё уже опробовано у Гомера, Эсхила, Софокла, Аристофана и Еврипида и в позднеантичной литературе, все постмодернистские кунштюки, всё на свете, все мокьюментари. Первый письменный памятник в истории человеческой культуры «Эпос о Гильгамеше» – там уже восьмой строчкой идет, и вот написал он свои деяния на камне... то есть речь идет, что там уже вводится инстанция автора и текст называется текстом. Пример текста в тексте, фильма в фильме, то, что по-французски называется *mise en abyme* (рус. *мизанабим*), рефлексии искусства, как «Мышеловка» в пьесе «Гамлет», когда нам изнутри напоминают, что мы имеем дело с искусством, с произведением человеческих рук и человеческого ума. Так вот, все это уже присутствует, и в любом фильме мы можем разглядеть мокьюментари, но для этого нужен зритель. И вот когда наша оптика меняется соответствующим образом, от абсолютного доверия мы с какого-то момента в современном мире наоборот приходим к абсолютному недоверию к изображению. Мы начинаем понимать, что любое изображение может быть фейком. И на протяжении этой драматургии, этого развития от абсолютного доверия к абсолютному недоверию, и развивается, по-разному проявляет себя жанр мокьюментари. И только обладая уже новейшим опытом современного мира, понимаешь, что не просто любой документ – это постановка, а любое изображение даже по пикселям может быть разобрано и собрано. Только понимая это, мы начинаем видеть мокьюментари не только в классических образцах жанра, но и в собственных произведениях и тех фильмах, которые снимали люди, о слове «мокьюментари» даже не слышавшие. Один из таких людей – это Алексей Федорченко. Он снял лучшее первое российское мокьюментари «Первые на Луне» (2004) о якобы готовившемся, состоявшемся и трагически закончившемся полете первых российских космонавтов на Луну в 1938 году, о трагической судьбе этих космонавтов. Сама тема мокьюментари порождает вокруг себя легенды. Но фильму на Венецианском кинофестивале в программе «Горизонты» дали приз как лучшему документальному фильму. Конечно же, жюри Венецианского фестиваля прекрасно понимало, что это мокьюментари, но так же, как и в случае с фильмом «Ноги – атавизм», он многое может рассказать в аллегорической, метафорической форме о том, что такое советский, сталинский период. Кстати, во время перерыва ко мне подошел один слушатель и сказал: «А интересно, Местецкий, когда снимал, знал, что Путин ноги себе удлиняет». Я про это не знал, тут же полез в интернет, и там действи-

тельно есть масса конспирологических теорий, почему у Путина такая странная походка, то ли он хочет стать выше, то ли волнуется, что не слишком презентабельно выглядит. А первая статья на запрос в Яндексе, когда я набрал «Путин удлиняет ноги», была такая: «Путин отрезает обе ноги». Вот вам мокьюментари и жизнь. Вот этот принцип.

Интерес заключается в том, что Алексей Федорченко, в данном случае я не думаю, что это легенда, действительно придумал со своим соавтором эту историю в далеком уральском городе и долго носился с этим сценарием и не слышал самого термина «мокьюментари», и даже не уверен, что видел какие-то образцы этого жанра, и вот снял такую штуку.

Я хотел завершить тему нашей эволюции от не просто доверия к изображению, а той ситуации, когда человечество даже не ставило себе вопросов связи между кинознаком и реальностью, а считало, что если что-то на пленке, то это абсолютная правда. Если вы думаете, что это преувеличение, то я еще много примеров могу привести. Есть фильм великого Луиса Бунюэля *Las Hurdes* («Земля без хлеба», 1933). Режиссер в своих мемуарах пишет об этом фильме как о документальном активистском фильме, за который его впоследствии франкисты хотели расстрелять, про то, как он показал ужасный быт простого народа, и не просто простого народа, а какой-то там деревушки в провинции Лас-Урдес, где люди живут в горах, они не знают, что такое хлеб, потому что негде его выращивать, они там прозябают. Он это все откровенно показал и сделал такой фильм, разоблачающий несчастное положение трудящихся, крестьян. Он на полном серьезе пишет. Если вы посмотрите фильм, то увидите, что это шито белыми нитками. Закадровый текст звучит: «Они не знают не только хлеба, но и мяса, только если животное сорвется со скалы». И показывают, как падает козел с утеса, при этом явно видно, что в него перед этим выстрелили, там такое облачко дыма, его просто застрелили, и он упал. И само падение снято с нескольких точек, то есть это единственное место в фильме, где понятно, что это абсолютно постановочная сцена. Или там погибшая от голода девочка лежит и дышит в кадре. Или погибший, не помню уж от чего, осел – такой страшный кадр, где на него слетаются мухи, – по самой фактуре видно, какие там мухи, он просто медом измазал морду осла, и это ужасно смешная постановка. Еще мне кажется, ей придает очарование то, что Бунюэль монтировал ее вслепую, у него не было мовиолы, монтажного стола, поэтому он клеил, что на просвет увидел. Но даже после того, как фильм стали показывать в Париже, это считалось таким нормальным пропагандистским честным кино про несчастное положение трудового народа.

В 1938 году Орсон Уэллс читал по радио свою инсценировку «[redacted] миров». Это радиомокьюментари, которое было поставлено как серия прямых репортажей о марсианах, надвигающихся на Нью-Йорк. Долгое время бытовал миф, что тысячи людей высыпали на улицы и спасались бегством, была паника, кто-то совершил самоубий-

ство. На самом деле ничего этого не было. Люди звонили с вопросами, им отвечали, что это обычная передача, и они успокаивались. Только в маленьком городке штата Вашингтон, когда Орсон Уэллс вещал, что марсианин своим гигантским треножником сбивает линию электропередачи, в этот момент произошло случайное отключение электричества и телефонной связи, и вот там людям пришлось немного понервничать. Но, может быть, даже и это легенда, хотя вроде бы есть какие-то свидетельства в прессе.

Еще пример про отношение к достоверности изображения независимо от того, является оно реальностью или нет. Я работал с хроникой в разных архивах, мне попадалось что-то интересное, в том числе [redacted] хроники. Ужасный кадр, который вставляется во все документальные фильмы, он есть как минимум в фильме «Обыкновенный фашизм» (1965) Ромма – фашисты жгут книги. Я увидел американский ролик, где это снято, и стартовый титр: «Мы представляем вам то, что, может быть, происходит сейчас в гнезде подлого Гитлера». То есть это постановка, которую почему-то американцы решили предуведомить этим титром, но, собственно говоря, этот титр и отрезали не потому, что обмануть хотели, а потому что, ну отлично, вот оно документальное свидетельство. Это я не к тому, что преступлений фашизма не было, а к тому, как люди к хронике относились. Я больше скажу, есть такая уже этическая проблема, как хроника Холокоста. Практически достоверной ее не существует. Почему? Потому что вся хроника, которая существует, – это *footage* уже после освобождения. Это снимали американцы. Снятых кадров самих преступлений фактически нет. И когда в документальных фильмах показывают, как открывается вентиль газовой камеры, это все реконструкция. Опять-таки не потому, что хотят обмануть, а потому что, почему ж не показать, если так оно и было.

И только после [redacted] – в связи с новой волной 1960-х – появляются два ужасно интересных фильма, которые ставят вопрос о нашем доверии к изображению. Два замечательных фильма: «Без легенд» (1967) Герца Франка и «Ночью шел дождь» (An shab ke barun amad, 1967) иранского документалиста Камрана Ширделя. История фильма Герца Франка заключается в том, что там снимали куйбышевские документалисты, рядовые середняки, фильм про человека, которого зовут Борис Коваленко, героя-экскаваторщика, который строил все электростанции, был ударником. Они отсняли материалы, а потом не знали, что с ними делать, потому что выяснилось, что в то же время какие-то моменты его биографии довольно странные. То ли он говорил, что в [redacted] воевал, а на самом деле в лагере сидел, а в детстве бродяжничал, воровал. А самый главный эпизод, про который под пристальным взглядом камеры Герца Франка рассказывал товарищ, начальник этого человека, что он страдал еще таким психологическим изъяном, который тоже метафорически осмысляется в этом фильме, он был патологическим лгуном, все время придумывал какие-

то истории. И обратите внимание: фильм по-своему мокьюментарный в соотношении вымысла и реальности. Так, темы таких фильмов становятся темами о вымысле и реальности. Еще у Герца Франка есть замечательная история о том, как он выходит выступать, уже будучи героем, передовиком производства на Конгрессе защитников мира. Там выступает Маресьев, летчик с деревянными ногами, потом выступает врач-офтальмолог, академик Филатов с внешностью дореволюционных времен, а потом выходит он и говорит: «Да, вот Маресьев, ты летал на самолете, а я танк подбил и у меня глаза были обожжены, и кто мне зрение спас, ты – Филатов, защитник мира» – подходит и целует его взасос. И зал встает, рыдает. А потом там есть очень смешные кадры кулуарные, когда старичок Филатов к нему подходит и говорит: «Я вас вообще в первый раз вижу, молодой человек». Его исключают из партии, потом он пишет покаянное письмо, отправляется строить Асуанскую ГЭС и по дороге из Египта гибнет в авиационной катастрофе. Вот такая история. Наснимали материала куйбышевские документалисты. Что с этим делать, спрашивается? Где здесь образ героизма? Какой-то сплошной театр абсурда. Герц Франк берет этот материал и монтирует из него фильм, в котором весь этот театр абсурда виден, и где мы за лоском выдуманной легенды прозреваем судьбу запутавшегося, в чем-то неплохого, в чем-то ужасно странного и безумного человека, который является плоть от плоти советской эпохи, где не понятно, что правда. «Если ты привык, что то, что говорят торжественным тоном со слезой на съезде партии, – это правда, то почему же я не могу на этом съезде сказать, что Филатов мне спас зрение мое? Это же тоже должно быть правдой», – думает наш герой. Но получается иначе. Там есть замечательные вставки пропагандистских фильмов, которые снимались в то время.

И не случайно я упомянул фильм Камрана Ширделя «Ночью шел дождь», который по жанру близок к мокьюментари, там есть очень смешное начало, где творческая группа приезжает снимать фильм о подвиге мальчика в иранскую провинцию Горган. А все отсутствуют, и никто ничего не может рассказать. Они ходят, маются по деревне и снимают: вот там и тут идет стадо гусей, снимают стадо гусей… уже начиная пародировать документальный стиль, тем самым заступая на территорию мокьюментари. А потом вскрывается история, которая тоже про соотношение вымысла и реальности. Местный мальчик, который объявлен героем, якобы возвращался домой, увидел, что рельсы разошлись, поджег свою куртку и побежал навстречу поезду, остановил его и спас людей. И вот начинается куча каких-то свидетельств. Редакторы местной газеты, машинисты, что было, чего не было. Почему фильм называется «Ночью шел дождь»? Утверждается, что в ту ночь шел дождь, и парень просто не мог поджечь куртку, что все это пропагандистская хрень, придуманная то ли журналистами, то ли властями, которые хотели привлечь внимание к своему богом забытому селу. И все это прерывается постоянно повторяющимся кадром, где

«Сбор урожая спагетти в Тичино», первоапрельская видеошутка от BBC

Дэмьен Хёрст. Выставка «Сокровища после кораблекрушения “Удивительного”»

старик, не имеющий отношения к фильму, просто перебирает четки и повторяет как рефрен: «Все это ложь».

Ужасно интересная параллель – в одно и то же время фильмы, так или иначе задействующие различные степени условности, вымысла и реальности, рассказывают о том, как мы ищем, понимаем и находим правду за теми наслоениями, идеологией и вымыслом, которые наросли на наших глазах на мир и на искусство за весь период XX века. И после этого уже происходит рождение мокьюментари в качестве осознанного жанра, который, я повторюсь, используется чаще всего как вполне шуточный и веселый. Есть замечательный фильм «Это – Spinal Tap!» Роба Райнера, где речь идет о гастролях вымышленной английской группы, которая играет в стиле *death metal* и отправляется на гастроли в Америку. Это рокьюментари, в духе фильмов Д.А. Пеннебейкекра о Бобе Дилане, фильма про турне *The Rolling Stones* – такая классика документалистики 60-х. У Райнера есть несколько очень смешных сцен. В какой-то момент они заказывают себе декорации Стоунхенджа, им привозят эти декорации перед концертом, и выясняется, что они высотой 60 сантиметров, потому что они передали размеры макета вместо оригинальных. Или эпизод, где они идут на сцену, открывается занавес, а там коридор, они идут по этому коридору, а там еще один коридор, спускаются в подвал, и так вот идут две минуты по какому-то лабиринту. А где сцена?

Эти смешные вещи являются метафорическим отражением нового сознания, новой оптики, нового взгляда, который научается различать, не доверять изображению и доверять пониманию, научается тому, что то, что мы видим, и то, что есть на самом деле, не всегда совпадает. И что драматургия этого может образовывать в том числе и сам сюжет фильма.

Сам термин «мокьюментари» появился именно в интервью Роба Райнера по поводу этого фильма, потому что термин «рокьюментари» сложился уже в 60-е. Его спросили: «К какому жанру вы могли бы отнести свой фильм?» – потому что многие тогда тоже верили, что есть такая реальная группа. Он ответил, что, раз есть рокьюментари, пусть у нас будет мокьюментари.

Что происходит с жанром мокьюментари сегодня? Мы говорили, что достигли точки даже не абсолютного недоверия к изображению, но понимания, что любое изображение может быть фейком. Казалось бы, жанр мокьюментари умирает, мы прошли этот путь от того, что поезд нам казался настоящим, до того момента, когда автобус, который кажется нам настоящим, оказывается смоделированным на компьютере. Качели качнулись туда и обратно.

Не как жанр, а как конструктивный принцип искусства мокьюментари никогда не умрет и на этих качелях мы будем продолжать качаться до тех пор, пока существует человечество и искусство, но при этом отдельная оптика настолько уже привычна к этой игре между игровым и документальным, что она переходит даже в коммерческий

жанр. Вот пример классического мокьюментари – «Реальные упыри» (What We Do in the Shadows, 2014). Чистый жанр мокьюментари как фальшивое документальное кино уже отходит в область коммерческой, телевизионной массовой культуры, потому что на эту тему вроде бы изобрести уже ничего нельзя, хотя, может быть, нам это только кажется, потому что жанр при этом возвращается в современное искусство.

На меня в свое время произвел впечатление мокьюментарный проект наших современных концептуальных художников Игоря Макаревича и Елены Елагиной, которые в 1999 году выставили в галерее XL дневник, якобы найденный на антресолях коммунальной квартиры. Работа называлась «Избранные места из записей Николая Ивановича Борисова, или Тайная жизнь деревьев». Одна из тем – образ Буратино, такого советского гомункула. Это дневник, гигантский текст, местами написан на порыжевшей обожженной бумаге таким вполне старорежимным почерком, развешаны иллюстрации человека, который мечтал превратиться в дерево. Он себе делал маску Буратино, задерживал дыхание, потому что это утопия – деревья дышат очень медленно, поэтому если ты будешь дышать как дерево, то будешь жить и расти вечно. У него были специальные молитвы, ужасные эротические упражнения с этими деревьями. Но смысл в том, как это выглядело – один из листов уже напоминает о каких-то возрожденческих кодексах, нерасшифрованных рукописях вроде кодекса Войнича XV века, «Кодекса Серафини», который был написан уже в XX веке на непонятном языке непонятным шрифтом. Это пример тайны, которая нас абсолютно захватывает. Перед вами человек, вполне себе понимающий, о чем идет речь, а начинается это как обычный дневник советского человека: «1956-й год. На работе сказали, что, оказывается, Сталин все знал». Или там какие-то ссоры с соседями по коммунальной квартире. Я вижу эту бумагу и думаю, господи, неужели они действительно нашли такого персонажа. Когда он уже начинает вырезать себе маску Буратино, то тут я понимаю, что художники меня обманули, но ей-богу, минут пять я пребываю в абсолютной эйфории человека поверившего. Хотя, казалось бы, кто может быть более подготовленным к раскусыванию таких вещей, чем я. Нет, в этом и прелесть, что нам хочется верить в невероятное, и поэтому мокьюментари, не будучи мейнстримовым жанром и, может быть, даже отходя на второй план и умирая как чистый жанр, все равно останется с нами до тех пор, пока все мы живы.

На меня очень глубокое впечатление произвела история, террористический взрыв на бостонском марафоне, тогда вышел огромный материал, что это постановка американских спецслужб. «Обратите внимание на этого человека, который якобы безногий, его несут. Вот его фотография, это спецназовец американский, который потерял ногу в Ираке, а теперь его, значит, просто обрызгали кровью» – огромнейший текст с фотографиями, с крупными планами, со ссылками. Как

только ты начинаешь гуглить, то понимаешь, что все упирается в этот же самый текст, который просто разошелся. То есть ни одного источника, через который можно было бы проверить информацию. Самое любопытное – это, конечно, человек, который все это делал, сколько труда он в это вложил. Это, кстати, еще один из важных аспектов мокьюментарного жанра, который образует не только важную формальную часть. В этом тоже есть что-то от иронии и юмора современности – невероятно тщание, затраченное бог знает на что. И в этом плане гениальный, конечно, фильм Вуди Аллена «Зелиг», где титры включают в себя сорок песен, написанных для этого фильма. Восстановлена невероятная хроника, написаны джазовые композиции, песни, танцевальные номера, все, что вращается вокруг главного героя, который, мы сразу понимаем, не существовал, потому что его играет Вуди Аллен. Здесь документальность игрового сюжета подкрадывается с другой стороны, притом что мы сразу понимаем вымысел, и никакого момента разоблачения не происходит: фильм Вуди Аллена – в главной роли Вуди Аллен. На нас начинает давить фактура, этот вымышленный мир, им созданный, становится настолько реальным, что мы понимаем: в каком-то смысле это документальное кино о параноике режиссере-перфекционисте, который, создавая вымышленную квазидокументальную историю, создает ее настолько тщательно, что действительно на наших глазах благодаря этим усилиям возникает мир, имеющий право на равноправное существование.

А что касается идеологических фейков, вся современная философия, она уже есть у Гераклита. Просто меняется наша оптика. В какой-то момент мы видим какие-то вещи, потому что развивается наше сознание, осваивает новые территории рефлексии и отчуждения, и какие-то вещи, которые раньше были не видны, становятся видны. Думаете, фейк-ньюс раньше не было? Просто раньше не было таких удобных способов их распространения. А слухи, которые ходили по деревням о людях с песьими головами, как у Островского? Это были не фейк-ньюс? Люди верили. Поэтому, когда мы говорим, что мы живем в эпоху постправды, это немножко наивно, мы просто теперь научились видеть и раскусывать с большей легкостью. Наша оптика, наше сознание натренировано той рефлексией, которую несет многообразие окружающего мира и многообразие способов его воспроизведения: в медиа, в искусстве, в новостях – оно дает нам путь для того, чтобы это увидеть. Поэтому, никакой новости в эпоху постправды нет. Можно только радоваться, что ничего не меняется, но сознание наше меняется. И дай бог, чтобы оно менялось в нужную сторону.

Голос из аудитории. Фильм «ДАУ» к чему можно отнести?

Алексей Медведев. «ДАУ» – это целый проект, в нем есть эта пружина, которая построена на том, что из живых людей выстраивается художественная тема. Я в свое время даже для фестиваля «Послание к человеку» делал специальную программу фильмов, где люди играют самих себя. Истории, которые часто основаны на их собственной жизни, но

которые при этом выглядят иногда как игровые фильмы, иногда как документальные. Назвать «ДАУ» мокьюментари язык не повернется, но мне кажется, что Илья Хржановский просто работает немного по-другому с этим материалом. Он работает не на контрасте вымышленного, художественного и документального, а на постепенном переходе от мира утопии, от мира вымысла к ее разрушению и дезинтеграции. В каком-то смысле он работает с тем, что создает вымышленный мир, а потом сам для себя и для героев его разрушает. Финальные серии называются Degeneration и Regeneration, и это для меня самые удачные серии этого фильма. Он, скорее, средствами, которые включают в себя мокьюментари, в общем проживает нашу историю от утопии к постепенному и болезненному сознанию ее распада.

На территории современного искусства происходит много интересных вещей. Есть фильм Дмитрия Венкова «Безумные подражатели», по-моему, дипломная работа в Школе Родченко, за которую ему дали премию Кандинского. Есть на территории современного искусства такой замечательный художник Дэмьен Хёрст, который известен тем, что акулу замариновал и продал ее за какие-то бешеные миллионы долларов, а в 2018 году в Венеции в *Palazzo grassi* сделал огромную мокьюментарную выставку, которая называлась «Сокровища после кораблекрушения “Удивительного”». Корабль называется «Удивительный», затонул в III веке нашей эры, принадлежал какому-то коллекционеру. В огромном венецианском палаццо были выставлены скульптуры, якобы поднятые со дна моря и покрытые невероятно красивыми кораллами, ракушками, как если бы они две тысячи лет пролежали под водой. Они имели вид вполне себе правдоподобный. А одна из скульптур – это Микки Маус, причем из корабля поздней античности, затонувшего в Средиземном море.

У Бергмана довольно часто используется взгляд в камеру. Что такое взгляд в камеру и почему начинающих актеров, выходящих из фабрики Люмьеров, просили в камеру не смотреть? Это некое нарушение, это прокол, как я еще говорю, пробой диэлектрика. Прокол в целостности художественного мира. Потому что, когда вы смотрите на героиню Бергмана в «Персоне», вы видите ее, это уже не художественный контекст, потому что вы с ней находитесь в одном пространстве. Невозможно смотреть на человека и видеть его взгляд, направленный на тебя, и быть в разных пространствах, типа я – в реальности, она – в пространстве вымысла. Нет, контакт глазами онтологически и феноменологически предполагает то, что мы с этим человеком, не важен его статус, тень на экране, находимся в одном пространстве. Таким образом, любой взгляд в камеру, любое обращение в камеру создает многоуровневую реальность. Оно создает реальность художественного вымысла и канал прямого обращения, который в термине, который возник в театральной традиции, но в киношной традиции тоже используется, называется разрушением четвертой стены. Что такое четвертая стена в театре – это невидимая стена, которая

по идее должна бы стоять на сцене, но ее там нет и таким образом мы можем видеть то, что на сцене происходит. Кстати, великолепная юмореска в 1915 году была написана русским режиссером Николаем Евреиновым, он пародировал МХАТовскую постановку «Фауста», воззрения Станиславского и Немировича-Данченко, которые стремились к максимальному реализму. Там Фауст должен был держать чашу с настоящим ядом, должен был вживаться в роль, ночевать в декорации, и в конце концов помощник режиссера предлагал построить на сцене четвертую стену, чтобы Фауст только изредка мелькал за окном, за занавесками.

А теперь о том, как наработки мокьюментари существуют в современной массовой культуре и используются в коммерческом телевизионном массовом продукте. Сериал «Дрянь» – это суперпопулярная сейчас вещь, один из хороших примеров.

Так вот, разрушение этой четвертой стены, которое действительно является приемом, известным как минимум с античного театра, тем не менее получает здесь такой специфический, мокьюментарный оттенок потому, что вводит героиню в контекст и она существует уже не только в пространстве художественного нарратива. Благодаря этим обращениям в камеру она оказывается героиней современности, которая существует и в виртуальном пространстве, и может сняться где-то, выложить что-то в Инстаграме*, может написать какой-то подкаст, она оказывается в пространстве какого-то условного сайта Wonderzine, наших-ваших каких-то подружек, которые идут по жизни смеясь и как-то легко делятся с нами подробностями своей личной жизни. Я все эти аргументы жене изложил, она говорит: «Нет, меня это не убеждает». И тут я лезу в интернет, я ничего про этот сериал не знал. И я смотрю, что и исполнительница главной роли, и режиссер, и сценарист – это одно и то же лицо. И это в большей степени льет воду на мою концепцию, которая заключается в том, что мокьюментари разоблачает то, что документ на самом деле – это вымысел, показывает, что вымысел – это тоже своего рода документ. А здесь вымысел начинает подкрепляться этой документальной основой, людьми, которые играют самих себя, людьми, которые экранизируют в игровой форме свою собственную историю, которые сами входят в кадр, которые сами устанавливают многоуровневую реальность, подключая нас к этой реальности на документальном уровне, приглашая нас в свое пространство. Точно так же, как любой видеоблогер приглашает нас в свое пространство, на этом во многом основан феномен социальных сетей. Не таких, как Фейсбук**, а таких, как Инстаграм, где люди реально подключаются к какому-то выбранному человеку, следят за красивыми фотографиями моделей изо дня в день, тем самым создавая параллельное пространство, в которое они полностью погружаются. Называть ли это мокьюментари? Конечно, никакое это не мокьюментари, а обычный коммерческий сериал, но это коммерческий сериал умно сделанный, который эту драматургию современной реальности

*Деятельность Instagram была признана экстремистской и запрещена в России.

**Деятельность Facebook была признана экстремистской и запрещена в России.

и статуса современной реальности разыгрывает за счет смешных, забавных обращений в камеру, потому что он меняет статус самой героини. И то, что я почувствовал это, лишний раз подтверждает, что это прямое образование единого пространства со зрителем не случайно, это такой тоже своеобразный знак нашего времени.

Самое интересное, что первым фильмом в истории кино, нарушившим четвертую стену, был фильм некой Мэри Маклэйн в 1918 году, который, к сожалению, не сохранился. Он был основан на ее собственной книжке и назывался «Мужчины, которые меня любили». Название было довольно провокационное. Men Who Have Made Love to Me – дословно «занимались со мной любовью». Это был бестселлерный мемуар 1902 года. Она сама как актриса и как режиссер сняла этот фильм. Кое-какие фрагменты сохранились, и там рассказана история отношений с шестью мужчинами, а в первом сезоне «Дряни» у нас шесть серий. Там не шесть мужчин, но тоже немалое количество. И она после каждого пережитого любовного приключения обращалась в камеру в 1918 году и рассказывала нам о том, что на самом деле собой представляют отношения мужчин и женщин. И это еще раз показывает, что нет ничего нового, есть только такая игра, как в калейдоскопе, где из одних и тех же квадратиков, треугольничков и звездочек складываются неожиданные фигуры, которые вдруг соединяют прошлое с настоящим, предсказывают будущее и вообще доставляют нам массу удовольствий. ◆

Юлия Гулян

ИСТИНА ГДЕ-ТО ТАМ

К истории мокьюментари

«Сумерки» смотрели? Вот это я – главный герой, иначе чего бы за мной киношники ходили?

Из фильма «Реальные упыри», режиссер Тайка Вайтити

«Совершенно новый подход ко всем известным событиям и фактам» – так журналист Ленинградского телевидения Сергей Шолохов в 1991 году представлял новую рубрику и своего гостя Сергея Курёхина, который на фоне портрета Пастернака (все трое очень серьезные) озвучивал письма Ленина Плеханову, найденные учеными этимологические связи (Горького и горького гриба, грибницы и броневика в разрезе), многочисленные свидетельства и, наконец, уже доказанные факты того, что личность мухомора сильнее личности человека. К концу передачи ни у ученых, ни у зрителей не оставалось сомнений в том, что Ленин был грибом, а значит, и радиоволной. «Именно с этого момента я поняла, что в стране наступает свобода», – скажет потом Алла Пугачева.

В мировом кинематографе свобода наступила значительно раньше, да и понятие мокьюментари может охватывать самый широкий спектр манипуляций с реальностью в кадре – от фейковых документалок до бесстыжих первоапрельских обманок, так что рождение мокьюментари можно при желании датировать 1896-м, когда через полгода после первого публичного кинопоказа братья Люмьер сняли «Разрушение стены». Минутный фильм, разделенный поровну приемом реверса – только что разрушенная стена собиралась вновь

благодаря киномеханику, который начинал крутить пленку в обратную сторону, – можно считать и первой шуткой в кинематографе, и прародителем мокьюментари. Документальность вымысла – именно на этой территории и разворачивались первые эксперименты Люмьеров.

Однако при формальном сходстве концептуально мокьюментари противоположно фейку. Если мокьюментари использует документальные средства, чтобы ослабить мертвую хватку серьезности, поставить под сомнение закостенелую историю, написанную победителями, то документальный фейк прибегает к тем же приемам для установления нужной истины раз и навсегда. Мокьюментари ищет комическое – фейк осуждает его преступную халатность, как это делает «Земля без хлеба» (1933) Луиса Бунюэля, где для усугубления и без того душераздирающих кадров голодающего региона Испании были добавлены постановочные сцены с гибелью животных и младенцев, что заставило некоторых исследователей называть этот фильм первой критикой этнографических форм репрезентации.

Как бы критически мокьюментари ни относилось к документу кино, часто именно его внимание спасает пленки от забвения. Так, The Forbidden Quest (1993) Петера Делпе прикидывается снятым в 1941 году разговором с единственным выжившим участником экспедиции в Антарктику 1905 года, который уберег еще и кинопленку с записью этого злосчастного путешествия. Делпе использовал кадры десятков других, по-настоящему состоявшихся экспедиций, бережно сохраненных Нидерландским киноархивом, чтобы воссоздать несуществующее путешествие. Принцип found footage оказывается одним из любимых техник мокьюментари – в нем и обещание достоверности, и оправдание забытости сенсационности невероятных материалов. В этом смысле мокьюментари воплощает подход медиаархеологии – реабилитации лузеров, поиска забытых, маргинальных, а не магистральных линий развития истории. Настолько маргинальных, что в случае мокьюментари и вовсе не существовавших.

Так, Питер Джексон и Коста Боутс в «Забытых кинолентах» (1995) повествуют о пионере новозеландского кинематографа Колине Маккензи, чьи утерянные фильмы Питер Джексон якобы нашел в сундуке у соседки. Обнаруживается, что Маккензи не только изобрел киноаппарат из велосипеда и паровой машины, но и снял первое полнометражное кино в мире – и сразу о Саломее. Единственное, что выдает эти «чудом восстановленные пленки», – фигура самого Маккензи, исполненная Томасом Робинсом, в котором любой фанат «Властелина колец» узнает сегодня Деагола. Тем не менее в кадре историк кино Леонард Малтин, актер Сэм Нилл и продюсер Харви Вайнштейн невозмутимо называют эту находку величайшим событием в истории кинематографа.

Невозмутимость, с которой авторитетные люди, свидетели невероятных событий или актеры, их исполняющие, несут околесицу, лежала в основе всех главных пранков середины XX века, взять хотя бы знаме-

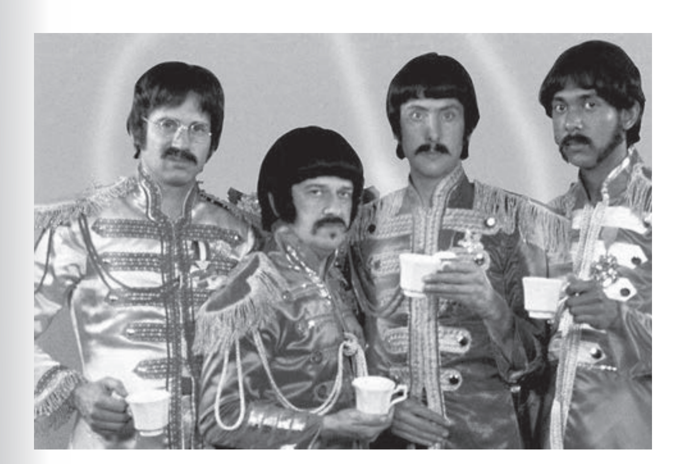
нитую радиодраму «[redacted] миров» Орсона Уэллса или первоапрельский репортаж BBC 1957 года о сборе раннего урожая спагетти на швейцарской плантации. Сюжет последнего был принят за чистую монету, во-первых, потому что в те годы спагетти были известны в Англии в основном из консервов, а во-вторых, благодаря убедительному закадровому голосу Ричарда Димблби – ведущего «Панорамы» и главного рупора всех британских новостей, начиная со Второй мировой. После выпуска многие зрители звонили на студию поинтересоваться, можно ли получить рассаду. Чтобы убедительно рассказать историю о человеке-хамелеоне, Вуди Аллен привлек к «Зелигу» Сьюзен Сонтаг, Ирвинга Хоу, Сола Беллоу и других носителей «экспертизы». В итоге фильм стал редким примером прорыва мокьюментари из маргинальности – «Зелиг» получил и приз на Венецианском кинофестивале, и номинацию на «Оскар» за операторскую работу как мастерски имитирующую кино 1920–1930-х. «Зелиг» был не единственным изучением редкостной человеческой мутации. Дебютный фильм Питера Гринуэя «Гольциус и Пеликанья компания» (2012) на протяжении двух часов говорил обо всех, кто подвергался ЗОВу – Загадочному ожесточенному воздействию, вызывающему различные мутации у людей, чьи фамилии начинались на «Фолл…». «Важно, чтобы и к моей версии событий относились серьезно», – замечает одна из жертв ЗОВа.

Мокьюментари возникает на стыке иронии, критического высказывания и кризиса репрезентации. Не удивительно, что славная история покорения космоса переписывается мокьюментаристами особенно часто. «Темная сторона Луны» (2002) Уильяма Карела воплощает конспирологическую версию съемок высадки на Луну Стэнли Кубриком, «Первые на Луне» (2005) Алексея Федорченко рассказывают о полете советских космонавтов на Луну еще в 1938-м, а The Old Negro Space Program (2004) Энди Боброу о НАССА – Негро-американском космическом обществе астронавтов, которое быстро попало на передовую космической гонки, мастеря корабли из школьного автобуса, подержанного «Кадиллака» и старых ракетных двигателей: «Советский Союз боялся проиграть НАСА, но в десять раз больше он боялся проиграть НАССА». Фильм пародирует интонации и пафос документального сериала Кена Бёрнса о бейсболе, где речь шла в том числе и о негритянской лиге периода сегрегации. Как следует из фильма, НАССА было намеренно вычеркнуто из истории космонавтики, так как его достижения не вписывались в расистскую повестку 1950–1960-х: «В 1957-м если ты был черный и космонавт, то сидел без работы».

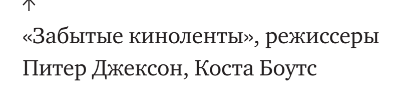
Мокьюментари появляется там, где представления о чем-то становятся слишком забронзовевшими и не поддаются деконструкции, будь то миф о первом полете на Луну, о Гражданской [redacted] в США или о The Beatles. Собственно, с The Rutles: All You Need Is Cash («Ратлз: Все, что тебе нужно, – бабки», 1978), фильм-пародии на The Beatles и о них (тоже прикидывающийся документальным) – и начался парад рокьюментари. История вымышленной группы The Rutles, которая







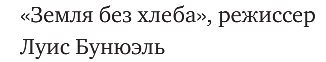
↑



«Забытые киноленты», режиссеры Питер Джексон, Коста Боутс

«Реальные упыри», режиссеры Тайка Вайтити, Джемейн Клемент

All You Need Is Cash, режиссеры Эрик Айдл, Гэри Уэйс



«Земля без хлеба», режиссер Луис Бунюэль

«Это – Spinal Tap!», режиссер Роб Райнер

«Зелиг», режиссер Вуди Аллен

↓







писала свой первый альбом двадцать минут, а второй – «и того дольше», несмотря на насмешливый тон, полюбилась и битлам (кроме Маккартни – он не понял юмора), и зрителям настолько, что за фильмом последовало несколько продолжений и выпущенных на CD альбомов с пародийными песнями.

За следующие двадцать лет каждый уважающий себя музыкальный жанр обзавелся псевдодокументалками. А в 1984-м в связи с выходом «Это – Spinal Tap!» Роба Райнера появился и сам термин «мокьюментари». Фильм о вымышленной британской группе с двадцатилетней историей существования, семнадцатью альбомами и претензиями всех классических рок-групп, вместе взятых, иронизировал не только над самими рокерами от The Rolling Stones до Kiss, но и над подобострастными жизнеописаниями того времени по типу концертного фильма «Песня остается все такой же» (The Song Remains the Same, 1976), где музыканты Led Zeppelin в образе то средневековых рыцарей, то байронических персонажей разбавляли и без того патетические выступления группы. «Это – Spinal Tap!» был сделан так искусно и серьезно, что прежде вымышленная группа обзавелась фанатами, образовалась в реальности и даже попала в серию «Симпсонов» – сериал, который и сам знаменит псевдодокументальными вставками, которые слишком часто оказывались до жути точными предсказаниями мировых событий.

Мокьюментари – о невозможности документирования в смысле свидетельствования реальности по причине использования оптики, которая в лучшем случае по-беньяминовски хирургически вторгается в ткань реальности, а в худшем – препарирует ее до неузнаваемости. «Я понял, почему ты так любишь камеру, – в ней нет реальности. В камере фильтрованная реальность, можно притвориться, что все не совсем так, как есть», – говорит один из героев «Ведьмы из Блэр». Лоуфай ужастик разворачивался буквально на стыке художественного и документального в смысле кино и видео: снятый якобы студентами-киношниками на две камеры – 16-*мм* и любительскую видеокамеру, – фильм запустил не только целую плеяду последователей, очарованных небывалым кассовым успехом («Паранормальное явление», «Монстро», «Секретный эксперимент», «Репортаж»), но и обозначил еще одну веху мокьюментального. Будучи особенно чувствительным к носителю достоверности, мокьюментари стало все больше обращаться к формам домашней, непрофессиональной съемки как к единственно независимой в мире все более нарастающего недоверия к подконтрольным медиа, будь то ТВ или кино. Не случайно мокьюментари-трилогия Олега Мавроматти – «Дуракам здесь не место» (2015), «Обезьяна, страус и могила» (2017), «Полупроводник» (2018) – сложена из блогерского found footage: YouTube – самый верный показатель и для измерения среднего по больнице, и для точного диагноза.

Кристофер Гест называл свою трилогию («В ожидании Гаффмана», 1996; «Победители шоу», 2000; «Могучий ветер», 2003) комедией в документальном стиле. Кассовый успех «Бората» Ларри Чарлза в 2006-м

лишь утвердил мокьюментари-формулу для подключения зрителя за счет неловкости будто взаправду происходящего на экране. Оставалось только драматургически оправдать эту псевдодокументальную съемку. Так, в «Горько!» Жоры Крыжовникова подготовка к свадьбе и сама свадьба якобы засняты братом жениха, который повсюду ходит с камерой, снимая семейное видео. Якобы любительская запись свадьбы – жанр сколь народный (чего только стоят подборки свадебных видео на YouTube или паблики типа lookatthisrussian), столь же и сложный в исполнении. Тут достоверность найденной съемки достигается не только специфической подвижностью «любительской» камеры, но и рваным монтажом, где всевозможные jump cut не просто усмешняют, но и добавляют определенный нерв: в найденной видеозаписи не может быть дублей, реальность не повторяется. Как «Горько!» противостоял глянцевым кавээновским комедиям и ситкомам, так и все мокьюментари обвиняют гламур, вскрывают его фейковость, будь то конкурсы красоты («Убийственные красотки») или университеты Лиги плюща («Разговаривая с американцами»).

«У вампиров плохая репутация: странные, сидят по своим замкам и ноют, но некоторые снимают квартиры в Новой Зеландии», – говорит герой Тайки Вайтити, впуская съемочную группу в дом, который он снимает еще с тремя вампирами. Новозеландские документалисты со всем уважением блюрят иконки на экране вампирского компьютера и делают наивный реэнактмент со слов новообращенного оборотня, но в остальном снимают жизнь вампиров со всей самоотдачей мокьюментари о серийных убийцах вроде фильма «Человек кусает собаку» (C'est arrivé près de chez vous; 1992). «Что мы делаем в тени» (What We Do in the Shadows; 2014) в российском прокате выпустили под названием «Реальные упыри», отсылая к «Реальным пацанам» – мокьюментари-сериалу о покорении Москвы. Вампиры, покоряющие Веллингтон, сталкиваются примерно с теми же бытовыми проблемами (их бросают возлюбленные, не пускают в клуб, да и копы появляются всегда не вовремя), умноженными на тяжелый жизненный и культурный багаж: кто-то из вампиров участвовал в [redacted] вплоть до секретной вампирской армии Гитлера, другие снимались в немом кино, третий и вовсе вылитый Носферату. «Реальные упыри» – и результат мифотворчества, и его критика. «Быть вампиром фигово, не верьте рекламе, ребят!» – в сердцах восклицает еще совсем юный вампир. Но разве можно всерьез воспринимать слова героя мокьюментари? ◆

Алексей Филиппов

NO VR, ИЛИ МАТРИЦА БЕЛОГО ШУМА В ЧЕРНОЙ КОМНАТЕ

О спасительной фрагментации реальности

NB! Из-за возможного пафоса некоторых формулировок хочется пояснить, что жанр текста — как, впрочем, и любого другого — «взор in progress», рабочий прототип, а не подведение черты. В обстоятельствах, когда хочется найти простое и четкое объяснение глобальных вопросов, кажется как минимум честным об этом напомнить и предупредить.

В следующем году исполнится 25 лет «Матрице» Вачовски – фильму, который, как водится, приняли с прохладцей, а сегодня им иллюстрируют такое количество идей, что даже в двух головах не поместится. Общество потребления, симуляции, симулякры, трансгендерный переход, психотерапия – история противоборства подлинного с внушенным обрела на подступах к XXI веку свой самый заразительный и по сей день мем. И все-таки за четверть столетия с миром *что-то случилось* – даже Лана Вачовски попробовала переизобрести, переприсвоить, перепрошить мифологию The Matrix, сняв мета- и психотерапевтическое «Воскрешение».

Впрочем, речь не о грядущем юбилее, но о философии двух пилюль, наиболее емко выраженной мудрецом Морфеусом: «Примешь синюю таблетку – и сказке конец. Ты проснешься в своей постели и поверишь, что это был сон. Примешь красную таблетку – войдешь в страну чудес. Я покажу тебе, насколько глубока кроличья нора». За первой формулировкой скрывается неведение, пребывание в «матрице», виртуальной реальности; за второй – подлинность, истина, право выбора и свобода воли. Хотя легко незнакомца в зеркальных очках понять превратно – что и породило сонмы фанатских теорий.

Аналогичная игра в наперстки свойственна кинематографу и жизни вне его. До сих пор слышны отголоски решенных, казалось бы, споров о границе между игровым и документальным (пока сошлись на фазе постдока), а в далеком 2016-м Оксфордский словарь избрал словом года термин «постправда». То, что считается правдой, если так хочется говорящему или слушающему. Для России 2022-го, радеющей за чистоту родного языка, таким же словом-маркером можно счесть «фейк», поселившийся в Уголовном кодексе и заголовках федеральной прессы. В общем, насладившись столетием особенно массированных и виртуозных фантазий, люди во всем мире с утроенным рвением жаждут истины – и тут уже одной пилюлей не обойтись.

Любопытно, как конспирология и паранойя – свойства, к слову, и «Матрицы» тоже – откликнулись на информационный перегруз современности. Доминирующая оптика момента – а в кино всегда важно, чей же взгляд предлагает камера, – строится на отрицании, на растущей *базе неправды*. Как если бы Бог предложил Адаму не присваивать имена животным, а последовательно перечислить все то, чем каждое из них не является. Именно так сегодня выглядят «всеобъемлющие» (пост)модернистские труды вроде попытки Ноа Баумбака экранизировать роман Дона Делилло «Белый шум». Фактурная куча-мала из начитанности и страха смерти, завороженности телевизионным насилием и медийности поп-звезд/маньяков как самодостаточного нарратива, подросткового поиска и религиозного цинизма, многоуровневого потребления и трудностей с отделением переживания от события.

Так, под воздействием загадочных таблеток «Дайлар», придуманных явно каким-то адептом фэнтези, один из героев начинает корчиться, словно раненый, если произнести при нем слово «выстрел», а «падение самолета» впечатывает его в пол. Симптомы не только наркотического трипа, богатой фантазии и психосоматических болезней, но и (гротескного) опыта использования VR-очков.

Аналогичным образом функционировала «Матрица», где человечество из руин истории подключали к счастливой бессмысленности – полностью «фейковой» виртуальной реальности (Virtual reality, или VR). Очень удобная теоретическая схема, на практике так до конца и не реализовавшаяся: люди в наступившем будущем, погружаясь даже в самые дикие грёзы, все равно соприкасаются с посюсторонним. Хотя бы ощущая под попой диван или стул, а не джунгли Пандоры. Так и верующие в то, что их хочет чипировать Билл Гейтс или кругом враги, могут понимать, что Земля круглая, ртуть пить не стоит, а жизнь – бесценна. Проще говоря, «матрица» всесильна, но не повсеместна: не только географически, но и в рамках отдельно взятого человека.

Для этого расщепления – или фрагментации иллюзий – подходят другой термин и другая технология: «Дополненная реальность» (Augmented reality, или AR). Яркий пример – скандальная (в некоторых странах вроде России) мобильная игра Pokemon Go, где пользова-

тели могли находить карманных монстриков из популярной японской франшизы в обыденных декорациях. Включаешь приложение, отыскиваешь создание на карте реальной местности – и во время поимки можешь лицезреть Пикачу на фоне знакомых качелей, «ракушки» или храма. Задник реальный – изображение транслируется через камеру гаджета, – а покемон, конечно, пиксельный, вписанный в рамку кадра.

Концепт не такой впечатляющий, как подмена целого мира из какой-нибудь классики киберпанка, зато очень живучий – и не сулит избавления через отключение сервера иллюзий. Один из сценариев сожительства реальности и фейка, более релевантного сегодняшним технологиям, в прошлом году изобразило аниме «Духи Дэко» (Yurei Deco), произведенное студией Масааки Юасы. В нем фигурируют уже не VR-очки, а AR-девайс «дэко», который дорисовывает повседневность, чтобы было веселей: городские жители могут носить аватары (то есть быть и другими людьми, и кошками, и рыбками, и неведомыми созданиями), менять фасады окружающих заведений и расплачиваться лайками (тут цифровую валюту иронично именуют «любовь»). И это уже точнее описывает отношения с физическим миром не только современного юзера, но и просто человека в потоке информационного «белого шума». Тут помню, тут не помню: обшарпанная кухня через запятую с грёзами цифрового мира, фантазмами глобальной угрозы и народными поверьями. Можно ли это записать в одну монолитную действительность? И как-то все это мудрено обозвать одним словом?

Говоря о подлинности, подделке, стилизации, мы нередко сваливаемся в ту же дихотомию, что в пресловутом примере с двумя пилюлями. Например, приставка «пост», призванная перезагрузить отношения с исходным термином, отсечь новое время от скопившихся противоречий, рождает лишь очередную пару. Пост-и-правда. Тем интереснее воспринять увиденное не в единой логике – не/игровое, постдок, мокьюментари, – а как раскраску AR. Множество знаков, дополняющих реальность, а не проецирующих на нее цельную картину мира. Грубо говоря, интересно подарить кадру свободу от оков единого (авторского ли?) нарратива. В конце концов, замысел – хроникера-документалиста или модного тиктокера – обречен на известную долю случайности. Столько контекстов летает в воздухе, столько символов лезет в кадр, что размышление в больших категориях не всегда созидательно.

«Вы хотите проснуться, избавиться от морока Европы. Но это невозможно», – сказано у Ларса фон Триера, когда он еще играл с призраками фашизма при помощи аттракционов немецкого экспрессионизма. Подобные фокусы возможны при общем знаменателе («режиссер-трикстер дразнит буржуазную публику»), а эпоха, с которой мы имеем дело, определенно не отличается единым взглядом. Ни на современность, ни на задающую ее вектор историю. А значит, самоуверенно опереться на «общие» знания и ценности, как делают провокаторы и мистификаторы, все сложнее. А главное – зачем?

«Матрица», режиссеры Лана Вачовски, Лилли Вачовски

«Матрица»

«Белый шум», режиссер Ноа Баумбак

«Европа», режиссер Ларс фон Триер

В конце концов, восприятие эпизода решают частности – крохотные лакуны, позволяющие зрителю все на свете понять «по-своему». Вот уж пример дайвёрсити в рамках отдельно взятого кадра/сцены/фильма. В индустриальном масштабе это предлагает богатство непохожего опыта, а в оценке реальности – разрозненную сетку стилистических приемов, артефактов эпох(и) и проникших в видеоряд идеологем. Как остроумно показал Дональд Гловер в седьмой серии первого сезона «Атланты», где пародируется телеканал для афроамериканцев, травма расизма не страхует от, например, проявления мизогинии и гомофобии. Чем хуже реальность и достоверность, где для многих ключевой критерий – совпадение с картиной мира, давно отпечатавшейся на зрачке?

В конце концов, фейк – это не самодостаточный жанр, а лишь констатация искажения, вызванного монтажом, режиссурой или другими инструментами (вроде технологии deepfake, помещающей лица знаменитостей в любое видео). Монополия на подлинность еще бессмысленнее, чем на воздух: его объемы хотя бы можно замерить, а палитру восприятия человечество веками не может сформулировать – не то что предписать.

И вот еще одна версия – на фоне катастрофы: гуманизма и идентичности. Вероятно, мозг капитулирует перед изобилием метавселенной и смысловыми глыбами вроде правды или колониальности. Скатывается в конспирологию или беспомощность, теоретизацию или немоту. Может быть, логика социальная и визуальная не так уж далеки друг от друга? И характеризовать действительность лучше не от общего к частному, а в обратном порядке – маленькими порциями, буквально по ложке. Как Арбугаевы в «Выходе» (2022) приоткрывают дверь к проблеме глобального потепления через зарисовку о «сходке» моржей. Так, знак за знаком, ложка за ложкой можно складывать реальность, дикую, но симпатичную, пост- или очень док. И в процессе придет старая максима, что ложки-то, Нео, не существует. А все остальное – останется. ◆

Дарина Поликарпова

ЧТО-ТО НЕ ТАК С НЕЙТАНОМ

О канадском комике

Когда Нейтан Филдер – странноватый, тушующийся паренек, утверждающий, что окончил канадскую бизнес-школу с посредственными отметками, – впервые представляет себя в названии и титрах сериала «Нейтан спешит на выручку», можно подумать, что перед нами актер, старательно отыгрывающий фриковатого персонажа ради сериальных задач. По-настоящему увериться в том, что Нейтан в действительности *странноватый, тушующийся паренек*, сумевший превратить свой характер в образ и найти ему применение, можно разве что в последней серии – ее, к слову, культовый американский документалист Эррол Моррис назвал одним из лучших *фильмов*, что ему доводилось видеть.

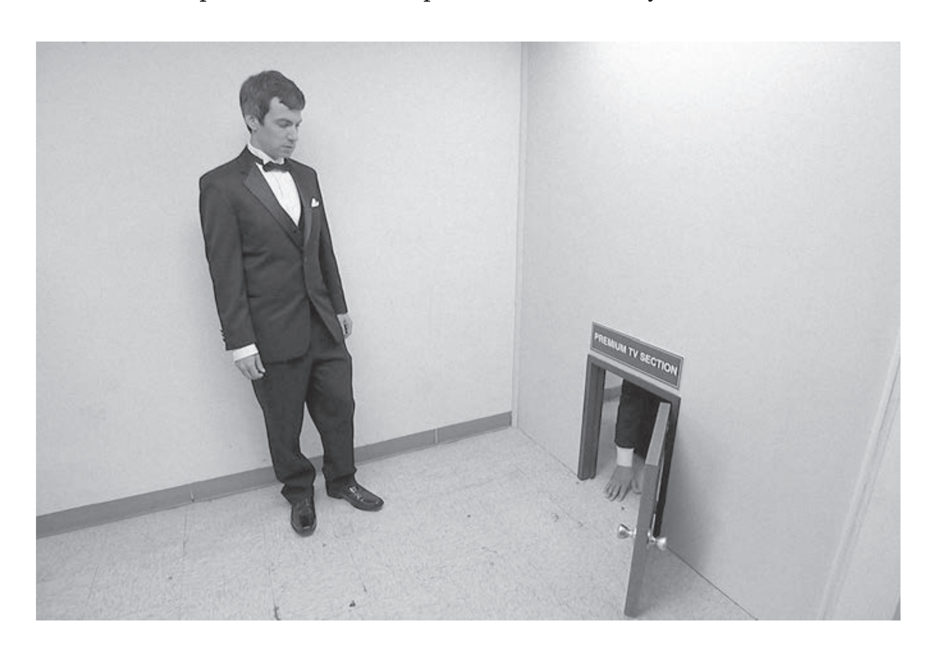
В личном разговоре с постоянным участником шоу – неудачливым актером Уильямом, зарабатывающим на жизнь сомнительным сходством с Биллом Гейтсом, – Нейтан узнает, что у того в прошлом осталась большая, бездарно утерянная любовь, и соглашается помочь приятелю в поисках. Потенциально динамичная детективная история[1] вскоре начинает заметно провисать: расследование то и дело заходит в тупик, Билл в разговорах раскрывается как тип малоприятный – склонный к нарциссизму и сталкингу, а сам Нейтан, заскучав, по стечению обстоятельств знакомится с эскортницей Мейси, к которой начинает испытывать подлинный интерес, смело подпуская съемочную группу все ближе и ближе к его проявлениям. Филдер и сам понимает, что процесс не идет по плану: «Чем дольше мы снимали, тем сложнее было сказать, где кончается шоу и начинается жизнь». Что на деле значит: к концу сериала комичное зрелище превратилось в трогательный документальный фильм об одиночестве – самого Нейтана и его стареющего товарища.

1. Совпадение или нет, но в 2022 году режиссер Юлия Вишневецкая выбрала очень похожий сюжет в качестве материала для фильма «Кармен, или История несчастной любви Ханспетера из Оберкасселя, которая принесла моим детям счастье в чужой стране».

Эти трансформации демонстрируют: Нейтан Филдер интересен и как шоумен, и как режиссер-документалист, и как человек – главный герой своих же произведений. И в его случае эти ипостаси разделять не нужно, да и попросту невозможно.

Шоумен

В «Нейтан спешит на выручку» Филдер приходит к маленьким предпринимателям, чьи дела пребывают в плачевном состоянии, чтобы, воспользовавшись навыками, приобретенными с первым образованием, вдохнуть в их бизнес новую жизнь. Дебютный случай – прогорающее кафе-мороженое, которое Нейтан предлагает оживить введением нового экспериментально-экскрементального вкуса. Заход пошловатый, больше невзыскательный гэг, чем перспективное предложение. В первых сериях Филдер действительно не слишком выручает своих героев – скорее, использует их для одиозного шоу, которое – от серии к серии – набирает обороты, избавляется от примитивных ходов и усложняется, попутно и вправду становясь более чутким к потребностям участников. Например, один из самых запоминающихся эпизодов второго сезона посвящен созданию фейкового *Starbucks*, который полностью дублирует оригинальный, но уходит от обвинений в нарушении авторских прав, по совету Нейтана объявляя себя *пародией* на известную сеть (пародии законом не преследуются). Эта инициатива Филдера оказывается настолько резонансной, что сюжет про кафе *Dumb Starbucks* попадает в сводки главных новостных каналов, а журналисты предполагают, что имеют дело с новым арт-проектом Бэнкси.

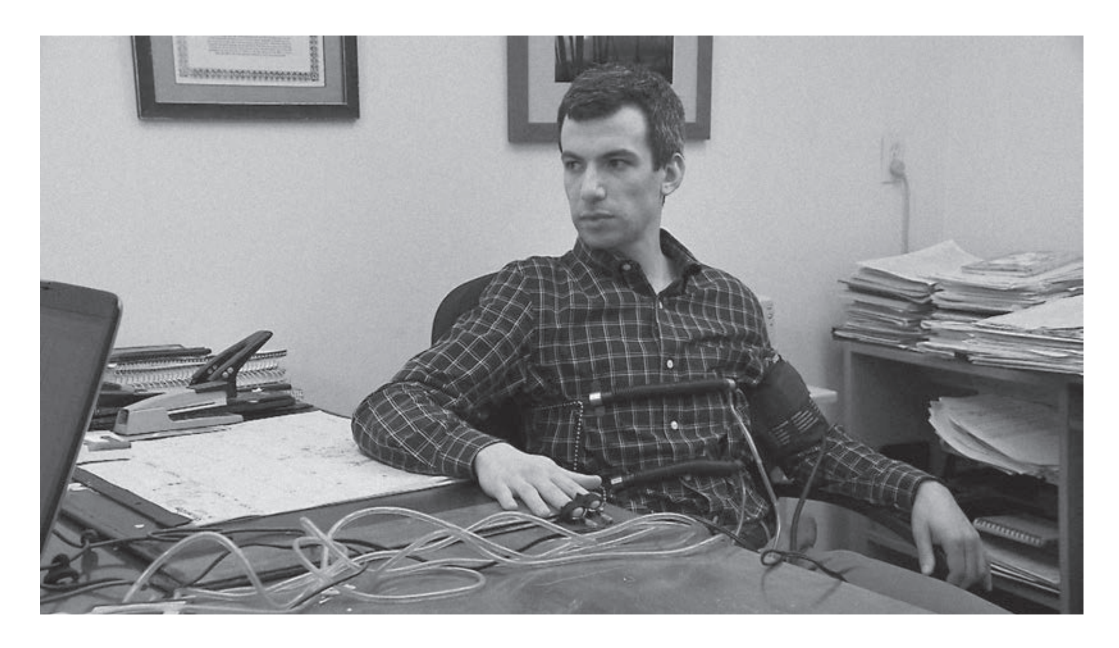


«Нейтан спешит на выручку», режиссеры Нейтан Филдер, Джейсон Уолинер

Этот случай, пожалуй, первый, где ощущается размах, с которым Нейтан на самом деле хотел бы работать. Метод Филдера (и как

бизнес-консультанта, и как создателя популярного шоу) состоит в создании снежного кома нестандартных решений проблем, которые постоянно цепляются друг за друга. Вопреки здравому смыслу неожиданные препятствия он не обходит, а с обсессивной педантичностью преодолевает даже там, где здравый смысл и бюджетные ограничения требуют отступления.

Например: Нейтан должен убедить общественность в том, что в одном малоизвестном кафе знаменитый человек оставил официантам 10 000 долларов чаевых. Чтобы воплотить идею в жизнь, Филдер устраивает пробы двойников известных людей (отбор проходит двойник Майкла Ричардса – исполнителя роли Креймера из «Сайнфелда»); находит человека, согласившегося поменять имя на Майкл Ричардс



«Нейтан спешит на выручку»

и оформить банковский счет, с которого фейковый Ричардс выпишет чек; открывает новую газету, нанимает команду редакторов и делает четыре тиража, чтобы в течение месяца новый мистер Ричардс по американскому законодательству публиковал информацию о смене имени. Простенькая с виду афера оказывается фантастически дорогим и трудозатратным проектом. Такими мегаломанскими авантюрами Филдер готовит зрителя к своему следующему сериалу – «Репетиция»[2].

Его концепт наметился уже в «Нейтане…»: в последней серии Филдер нанимает актрису, чтобы Уильям мог отрепетировать предстоящее раскаяние и объяснение в любви. В «Репетиции» эта подготовительная работа из спорадических эпизодов превращается в основу шоу. Нейтан находит людей, переживающих из-за важного разговора или ответственного решения, и предлагает им отрепетировать все возможные варианты развития событий, чтобы быть готовым к любому исходу. От репетиционных условий Нейтан требует предельной аутентичности,

2. Параллельно растет и известность Филдера: если «Нейтан спешит на выручку» был выпущен на канале Comedy Central, то «Репетицию» взялся продюсировать HBO.

например строит точную реплику бара, в котором герой должен будет признаваться подруге в обмане, – копирует каждый потрепанный стул, печь для пиццы, нанимает барменов и массовку в качестве посетителей. Во второй серии к нему обращается Анджела – она хочет завести ребенка, но боится не справиться с ответственностью. Нейтан строит для нее дом и нанимает огромную команду актеров разных возрастов (от нескольких месяцев до восемнадцати лет), которые смогут изо дня в день отыгрывать роль взрослеющего сына. Этот сюжет превратится в осевой для сериала: к Анджеле вскоре присоединится сам Нейтан, которому тоже захочется примерить на себя роль отца.

И «Нейтана…», и «Репетицию» легко представить себе пусть довольно экспериментальным, но потенциально рейтинговым шоу: их концепты валентны, в пределе неисчерпаемы для новых сюжетов. Но кое-что делает сериалы Филдера соотносимыми не только и не столько с процедуральным ТВ-форматом. Точнее, кое-кто – сам Нейтан, режиссер и человек.

Режиссер

Вслед за уже упомянутым Моррисом работы Филдера можно назвать если не лучшим, то, как минимум, одним из самых затейливых документальных проектов последнего времени. На первый взгляд метод Нейтана – постановка и провокация, создание искусственных ситуаций, благодаря которым удается выманить неподдельные реакции. Такой подход уходит корнями в *cinéma vérité* – движение, в отличие от своего ровесника *direct cinema*, ориентированное не на дистанцию между режиссером и героем, а на их активное соучастие в процессе съемки. Если в 1950–1960-е годы *cinéma vérité* обретало форму преимущественно в фильмах-интервью (ведь призыв к разговору и добровольному раскрытию перед камерой тоже можно считать провокацией), то к концу прошедшего столетия его прямые и косвенные последователи радикализировались и двинулись к границам игрового и документального – в сторону открытой постановки. Вернер Херцог в манифестах противопоставлял придуманный им концепт «экстатической правды»[3] тела бухгалтерской «правде фактов», так что документалистикой можно было бы назвать даже порнографию, где вопреки (или даже *благодаря*) постановочному каркасу предоргазмическое тело обнажает перед камерой достоверное переживание. Характерно, что он (к слову, вместе с Эрролом Моррисом) выступил продюсером фильма «Акт убийства» (2012), где именно правда тела приводит киноэксперимент к кульминации.

Режиссер Джошуа Оппенхаймер тоже вовлекает героев в действо на границе репетиции и реэнактмента. В рамках подготовки к съемкам фильма индонезийским палачам, в 1960-е вершившим расправы над местными коммунистами, предлагается воспроизвести сцены былых пыток. Правда, отыгрывать придется не только знакомую роль экзекуторов, но и жертв. В ходе общения с героями Оппенхаймер по-

3. *Херцог В*. Миннесотская декларация. См. в: *Кронин П*. Знакомьтесь, Вернер Херцог. М., Rosebud, 2010. Печально, что и сам Херцог, и редакторы книги смешивают в одно принципы *cinéma vérité* и *direct cinema*, тогда как эти направления стоило бы друг другу противопоставить, а выпады Херцога в адрес первого адресовать второму.

нимает, что ни раскаяния, ни признания последствий совершенных преступлений ему от них не добиться, так что идет на этот эксперимент в надежде, что раз факты не способны раскрыть правду, ее посредником может быть тело. «Акт убийства» становится поразительной удачей, потому что и вправду удостоверяет такую возможность. В конце Анвар Конго – наиболее активный участник съемок, много раз примеривший на себя роль жертвы смертельных допросов, – так и не выразив трансформаций в речи, отчаянно борется с приступами рвоты, перебивающими рассказ об одной из казней.

На первый взгляд кажется, что в «Репетиции» Филдер заимствует этот метод и полностью разделяет веру в его успех. Тем более в последней серии «Нейтана…» происходит что-то похожее: когда Уильям отыгрывает сцену встречи с возлюбленной, ему удается найти верную интонацию – перестать быть грубым и напористым, – лишь когда он по настоянию режиссера на время перевоплощается в женщину и пытается представить, что она могла бы почувствовать, после стольких лет столкнувшись с его навязчивостью. Филдер действительно разделяет идею о том, что постановочные сцены не обязательно должны противопоставляться методам документалистики, но в его случае результаты их совмещения оказываются несколько смещенными, и это смещение в методе Филдера – самое интригующее.

Нейтан становится исследователем, у которого есть позаимствованная у предшественников гипотеза – ее проверкой и становится «Репетиция». Он обещает участникам проекта сделать их жизнь более безопасной, предполагая, что от фундаментального, встроенного в экзистирование страха перед неопределенным будущим можно избавиться, если предусмотреть и прожить в форме черновика все его варианты. Но, как выясняется, сфабрикованное проживание не имеет ничего общего с реальным *переживанием*, в чем Нейтан убеждается на собственном опыте, вводя себя на правах героя в ткань собственного грандиозного спектакля. За просмотром «Репетиции» то и дело хочется сказать: «Мистер Филдер, ваш план трещит по швам». Но тут-то и начинается самое интересное.

Если воспользоваться теоретическим инструментарием Билла Николса[4], то к соучаствующей модальности, которую Нейтан успешно использует для создания документального шоу, сперва подключается рефлексивная, затем перформативная, постепенно поглощая все остальное и превращая Филдера из ведущего шоу в косвенного последователя *cinéma vérité,* а потом – в режиссера личной документалистики.

Человек

Здесь впору вспомнить, что Филдер является участником (исполнительным продюсером и «актером») еще одного знакового проекта HBO – мини-сериала «Полезные советы от Джона Уилсона». Последний – бесспорное кино от первого лица / личная документалистика / *i-movie*. Хотя Уилсон не появляется в кадре, снимая все происходящее

4. Речь идет об известном разделении документального кино на *модальности*, предложенном теоретиком Биллом Николсом в книге «Введение в документальное кино» (*Nichols B*. Introduction to Documentary. Bloomington, Indiana University Press, 2017).

ручной камерой, он главный герой повествования – нью-йоркский невротик, рассказывающий о ежедневных вызовах собственной повседневности. Нейтан, в отличие от Джона, всегда присутствует в кадре наравне со своими героями и на первый взгляд вовсе не старается рассказать о себе, выступая, скорее, распорядителем сложносочиненного, многокомпонентного шоу. В отличие от задуманной скудости средств, которыми пользуется Уилсон (так что его шоу напоминает влог на YouTube), Филдер, как уже проговаривалось, всегда действует с пугающим размахом, отстраняя себя от происходящего множащимися слоями выдуманных им конструкций. Парадоксально, но по итогам просмотра двух проектов личность Нейтана оказывается более понятной, чем личность Джона, – не в упрек последнему.



«Репетиция», режиссер Нейтан Филдер

Если идея, что постановка помогает выявить в человеке то, что он старательно прячет, с кем-то и срабатывает в проектах Филдера, то именно с ним самим. Уже за просмотром гораздо менее личного проекта «Нейтан спешит на выручку» начинает беспокоить мысль, что *с Нейтаном, возможно, что-то не так*, но пока еще путаешься в тщетном старании различить человека и персонажа. Кто из них упоминает, что одинок? Кто беспокоится, что не понравился грубоватому частному детективу? Кто ревнует к харизме ведущего, которого сам же пригласил? Подозрения усугубляют вкрапления личных фактов, казалось бы, для этого формата совершенно не обязательных: мы узнаем, что Нейтан тяжело пережил расставание с бывшей женой, по ходу сезонов он представляет нам родителей, знакомит с любимыми котами.

В последней серии становится ясно, что эта путаница характерна не только для зрителей, но и для самого Нейтана. Завершающая сцена: Нейтан и Мейси встречаются в парке. Она слегка смущается присут-

ствия камер, как будто надеялась на более приватную прогулку. Нейтан это замечает и спрашивает, не стоит ли прекратить съемку, на что Мейси замечает: его настоящее желание – снимать кино. Нейтан долго молчит, а потом предлагает снять красивый кадр с дрона – камера улетает, отдаляясь от парочки в парке. Как интерпретировать эту финальную минуту – большой вопрос. То ли Нейтан, как Фиби Уоллер-Бридж в «Дряни», в конце концов решает отказаться от навязчивого присутствия камеры, то ли соглашается он с Мейси, проектируя эффектный завершающий кадр. То ли и то и другое.

Во всяком случае, последующая «Репетиция» противостоит первому прочтению, где нет ни Мейси, ни другого близкого человека, а Нейтан осунулся, отрастил различимую щетину и выглядит будто бы еще более замкнутым и неловким. Важно, что идея этого проекта мотивирована личными неврозами Филдера: это он маниакально пытается все распланировать, чтобы не попасть впросак, когда придется входить в контакт с живым человеком. Недаром в сериале нам постоянно показывают, как сам Нейтан репетирует разговоры со своими героями, прежде чем действительно к ним обратиться. Идея помочь другим справиться с тем, что ему самому не под силу, делает «Репетицию» (и последний эпизод «Нейтана…») автотерапевтической практикой, которой нужен очень терпеливый и понимающий зритель.

Документальные модальности перестают дополнять друг друга и начинают действовать на опровержение: если кому-то казалось, что «Репетиция» работает по принципу соучастия между режиссером и героями, то, превратив самого себя в героя, Филдер через рефлексию и перформанс демонстрирует, что для него любое соучастие болезненно, едва ли возможно. И в преодолении этой – теперь уже безусловно персональной травмы – постановка является ложным помощником.

Проект избавляется от комичной процедуральности и превращается в процесс исследования собственной личности и ею же придуманных методов работы, обретая форму рекурсии: Нейтан играет актера, наблюдающего за актером, который играет его самого по «методу Филдера». Таких мёбиусовских эффектов в предыдущем сериале не было. Но радикализировавшийся с тех времен создатель «Репетиции» готов пожертвовать зрелищным аспектом, превращая проект в затяжной сеанс нервной мастурбации в попытках выяснить, можно ли все-таки «что-нибудь почувствовать» с помощью постановки?

Нет, только сквозь. ◆

Ася Давыдова

ПРАВДА КАК КОНСТРУКТОР

Едва ли разговор о правде в неигровом кино можно вести серьезно: документальные фильмы множество раз расписывались в собственной несостоятельности и неспособности «поймать» истину, да и само понятие «истина» как будто перестало соответствовать сегодняшней действительности. Ничего нового: кризис документа стартовал еще в 1960-е, кино пережило несколько стадий реакции на этот кризис и осуществило несколько попыток ответа, но к правде вряд ли пробилось. Граница между игровым и неигровым кино размыта, оппозиция «документальное – художественное» не выдерживает критики, и мы как будто должны признать: документального кино не существует, потому что не существует объективного документа без опосредования, без домысливания и вымысла. Словом, в той или иной степени всё подделка и постановка: радикальная, но имеющая право на жизнь позиция. В этом смысле, пожалуй, предельно честными оказываются как раз те формы документалистики, которые напрямую работают с не-подлинностью, не пытаясь скрыть фикциональную составляющую любого жеста киносъемки. Так действуют мокьюментари, докудрамы, реэнактменты. Но в игре репрезентации ставки бывают слишком высоки для отказа от подлинности: как быть со свидетельствами выживших, опытами исторической травмы, признанием коллективной вины? Так документальное кино оказывается зажато в тисках морали с одной стороны и общего недоверия по отношению к медиа – с другой. Единственное, что остается, – указывать на наличие этих границ, признавая неизбежность сконструированности, но и не обесценивая важность свидетельства.

Такой подход – основа творческого метода американского документалиста Эррола Морриса. Моррис во-

шел в историю кино как виртуозный интервьюер, исполнительный продюсер нашумевшего «Акта убийства» (2012, режиссеры Джошуа Оппенхаймер, Аноним, Кристина Синн Дж. Оппенхаймер), обладатель призов «Санденса» (за «Краткую историю времени», 1991), «Оскара» (за «Туман [redacted]», 2003) и Берлинского кинофестиваля (за «Стандартную процедуру», 2008). Но главное, пожалуй, как режиссер «Тонкой голубой линии» (1988), одного из первых фильмов жанра true crime, поворотной точки в истории неигрового кино – благодаря как раз умению Морриса управляться с правдой и вымыслом так, как если бы они не были противоположны друг другу, но, напротив, представляли собой две стороны одного и того же феномена. Собственно, это и есть главная цель Морриса: перестать разводить фикцию и реальность по разным полюсам, отказаться разделять актера и персонажа документального фильма, не притворяться объективным и тем самым фиксировать множественность и принципиальную невозможность объективного высказывания. Каким способом он это делает и почему его метод оказывается адекватным, особенно когда речь заходит об опытах коллективной памяти и ответственности? Из каких кубиков он строит свое документальное кино и почему его фильмы в итоге всегда оказываются фильмами о том, что такое правда?

Кубик первый. Вымысел: инсценировка и стилизация

Фильмография Морриса обширна: от игрового «Темного ветра» (1991) и посвященной Стивену Хокингу «Краткой истории времени» (1991) до неоднозначной и ужасающей ленты «Стандартная процедура» (2008), вскрывающей зверства американских [redacted] в тюрьме Абу-Грейб, до яркой, кислотной «Моей психоделической истории любви» (2020), в которой возлюбленная Тимоти Лири рассказывает историю знаменитого апологета психоделиков и верховного жреца Братства вечной любви. Это очень разные фильмы, но все они объединены одной характерной чертой: отсутствием стремления к документальности в привычном смысле этого слова. В интервью Моррис много раз говорил о том, что ему чужд подход cinéma vérité; никакой ручной камеры, никаких съемок при естественном освещении, зеленый свет «говорящим» и эмоциональным саундтрекам и всевозможным формам эстетизации. «Нет причины, по которой документалистика не могла бы быть такой же личной, как игровое кино, так же нести отпечаток того, кто ее делает. Правда не гарантирована стилем или средствами выражения. Она вообще ничем не гарантирована». Миры Морриса и его героев – это нарративные миры, пространства историй, в которых существуют рассказчики (их всегда несколько), события и слушатели. Восстанавливая множественность точек зрения на одно и то же явление, Моррис, с одной стороны, конструирует беньяминовскую фигуру рассказчика, а с другой – напротив, постоянно подрывает авторитет этой фигуры. Его главная цель – напомнить зрителям, что конструирование истории, в которую вплетены мифы, идеологии, заблуждения,



«Туман [redacted]», режиссер Эррол Моррис

приправленные уверенностью и страстью, представляет собой единственно возможный способ производства свидетельства.

Мотив конструкта – возможно, ключевой момент режиссерского метода. Фильмы Морриса нередко устроены очень похожим образом: их основой становятся интервью, которые режиссер снимает при помощи придуманного им самим же девайса, «интерротрона». Кадры интервью смонтированы (чаще всего это привычная косая склейка, которая позволяет Моррису превратить прямую речь в закадровый комментарий) с двумя типами визуального материала. Первый – это классические документы: фотографии, хроника, видео, газеты и телепередачи. Второй – постановочные эпизоды, или реэнактмент. Режиссер полностью верен тому, что утверждает в интервью: добрая часть его фильмов гораздо больше похожа на игровое кино, чем на документальное.

В «Тонкой голубой линии» Эррол Моррис знакомит нас с двумя осужденными: один обвиняется в убийстве полицейского, второй, причастный к тому же убийству, отбывает срок за другие преступления. Действительно ли первый виноват? Убийство полицейского – ключевая сцена фильма, преступление, повлекшее за собой осуждение невиновного человека. Эту сцену режиссер воспроизводит множество раз, меняя детали в зависимости от того, как рассказывает о преступлении тот или иной участник процесса: обвиняемый, следователи, свидетели. Стилистически отсылающие к нуару[1], эти инсценировки манифестируют особый, кинематографический режим ви́дения – режим, внутри которого мы все живем и который запросто может подменить собой реальность. Так и происходит: одна из ключевых свидетельниц обвинения с гордостью рассказывает, как обожала смотреть детективные сериалы (на экране черно-белые кадры классического детектива) и представлять себя на месте следователя. Режимы репрезентации смешаны,

1. Среди повлиявших на него режиссеров Моррис называл Билли Уайлдера, Дугласа Сёрка и документалиста Фредерика Уайзмена. См.: *Grundmann R., Rockwell C.* Truth Is Not Subjective: An Interview with Errol Morris. Cinéaste, 2000, Vol. 25, No. 3, p. 4.



«Мистер Смерть», режиссер Эррол Моррис

граница между визуализацией, восприятием реальности и ее представлением стерта. Свидетельство сконструировано, и один из кубиков этого «конструктора» – само кино.

Снятый в 2004 году «Туман [redacted]» приносит Моррису «Оскара» за лучший документальный фильм. На протяжении почти двух часов зритель, то восхищаясь, то удивляясь, то ужасаясь, слушает монолог постаревшего Роберта Макнамары, министра обороны во время Вьетнамской [redacted], одного из самых противоречивых политиков в истории США. «Туман [redacted]» как раз не изобилует стилизациями; здесь много хроники, да и спикер – что не характерно для Морриса – всего один. Но без авторской метафоры никак: по карте, изображение которой то и дело прерывает рассказ Макнамары, расставлены кости домино. Знаменитый эффект последовательного падения, взаимосвязь событий, постановка вопроса о причине гибели огромного количества людей – вот что оказывается в центре внимания режиссера. Для «Тумана [redacted]» невозможно подобрать интригующее описание (в самом деле, как может быть интригующим почти двухчасовой монолог?), но фильм именно таков; за словами Макнамары, за его ответами на реплики режиссера слышен немой вопрос Морриса: как, черт возьми, все это стало возможным? И нет в этом вопросе ни морализаторства, ни попытки докопаться до правды. Быть может, сам вопрос здесь важнее ответа – и тем лучше, что речь Макнамары так противоречива. Правда – всегда конструкт.

В 2008 году выходит фильм «Стандартная процедура», вызвавший волну споров, статей и комментариев. Моррис опрашивает теперь уже бывших [redacted]служащих, ставших центральными фигурами скандала вокруг событий в тюрьме Абу-Грейб в Ираке: унижения, издевательства, пытки заключенных. Люди рассказывают, как приковывали дру-

гих людей наручниками к кроватям, заставляли раздеться, составляли из обнаженных тел пирамиды и фотографировались на их фоне. Сами снимки тоже на месте: они появляются в фильме маленькими, в тонких белых и как будто хрупких рамках. Эта игра с форматами усугубляется в эпизодах реэнактмента: инсценируя рассказы бывших [redacted], Моррис меняет скорость изображения; удары, падения, выстрелы проплывают на экране в замедленном движении, как в знаменитой сцене из «Соломенных псов» Сэма Пекинпа. Фотографии заставляют вглядываться, сопоставлять изображенных на них людей с говорящими с экрана лицами; постановочные эпизоды переключают режим восприятия, педалируя зрительский аффект, но при этом не меняя модальности фильма. Это все еще документальное кино, и чем ярче подчеркнута фикциональная природа сцен насилия, тем сильнее ужас от его действительности. Парадоксальным образом инсценировка, то есть инстанция вымысла, у Морриса становится инструментом создания эффекта достоверности.

Все эти размышления о модальности кино ставят под вопрос не только легитимность разделения фильмов на документальные (и поэтому как будто правдивые или, что еще хуже, объективные) и игровые, но и природу репрезентации вообще. Миметические стратегии и опора на визуальное подобие – как раз те элементы, которые Моррис эффектно выбивает из своих конструкций. Так, например, в «Таблоиде» (2010) кадры хроники, телепередач и инсценировки вставлены в мультяшный телевизор. В «Стандартной процедуре» снятое в Абу-Грейб видео появляется на экране как будто в маленьком окошечке с нечеткими краями. Эти приемы выделяют съемку, традиционно опознаваемую как документальную, на поверхности экрана, делают заметным сам жест съемки (а не фиксации реальности), проявляют медиа как опосредующую инстанцию. К своей конструкции Моррис добавляет еще один кубик.

Кубик второй. Честность: манипулятивность медиа

Вообще, сам язык в фильмах Морриса функционирует как медиа. Интонации, выбор лексики, мимика интервьюируемых – все это нужно режиссеру, чтобы вывести на первый план не просто историю, но саму ткань, из которой она всякий раз оказывается соткана. Принципиальным здесь становится вопрос о привилегиях: каждый из говорящих по-своему уверен, что именно он обладает особым правом знать (видеть, предполагать, предвидеть, транслировать – подставьте любой глагол) правду. Однако в действительности едва ли кто-то обладает таким привилегированным доступом; совсем наоборот: чем сильнее уверенность в наличии таких привилегий, тем выше степень заблуждения. Самый яркий пример – фильм «Мистер Смерть» (1999). Его герой Фред Лейхтер, инженер, занятый усовершенствованием электрического стула, отправляется в Аушвиц доказывать, что Холокоста не было. Поражает даже не сам факт отрицания Холокоста (хотя и он тоже), а настойчи-

вость Лейхтера, его неготовность и неспособность выйти за пределы собственного ментального ландшафта, составленного из амбиций, неудовлетворенных мечтаний и мнимого наукообразия.

Все тот же вопрос о привилегиях можно и нужно адресовать медиа, производящим образы. Фото, видео, кинокамеры, звукозаписывающие устройства – частые герои фильмов Морриса. Понятно, что фотографии из Абу-Грейб (повторим здесь знаменитый тезис Сьюзен Сонтаг) вдвойне ужасающи, когда задумываешься о том, что кто-то их сделал – а значит, был пассивным свидетелем, потворствовавшим происходящему. Поэтому эстетизирующие стратегии Морриса – съемка рапидом, размытие границ кадра, игра с форматами, анимационные вставки и множество других визуальных аберраций – можно воспринять как жест честности, вскрывающий манипулятивную природу кино как такового, независимо от его документальности. Эррол Моррис, конечно, тот еще манипулятор (чего стоит тревожно-нервный саундтрек Филипа Гласса к «Тонкой голубой линии» или трагично-патетичная музыка Дэнни Элфмана в «Стандартной процедуре»), но манипулятор честный, что подкупает.

Недоверие кино лучше всего видно в последней сцене «Тонкой голубой линии» – той самой, где зритель сталкивается с признанием настоящего убийцы, виновного в гибели полицейского. На экране появляется кассетный магнитофон, и мы слышим, а не видим, признание. Инсценировка единственной правдивой версии убийства отсутствует, режиссер отказывается от традиционного кинематографического образа, с которым играл на протяжении всего фильма, и вся картина оказывается историей о неизбежной фальши в кино. Честность в том, что доверять визуальному образу – и визуальному документу – не стоит.

Кубик третий. Дистанция: интервью

В «Тумане [redacted]» Роберт Макнамара говорит: «Никогда не отвечай на вопрос, который тебе задали. Отвечай на вопрос, которой ты хотел бы, чтобы тебе задали». Эта фраза вполне красноречиво описывает, зачем и почему Моррис уделяет интервью такое большое внимание. Никакая статья о нем не обойдется без упоминания интерротрона или мегатрона (более поздняя версия все того же устройства) – штуковины, которую Моррис придумал, чтобы записывать своих спикеров. Суть девайса предельно проста: режиссер использует систему зеркал, как в телесуфлере, помещая вместо суфлерского текста собственное изображение. Так и получается, что герои Морриса смотрят всегда прямо на него, то есть прямо в камеру, то есть прямо на нас. По словам режиссера, эта установка решает сразу три задачи. Во-первых, камера становится посредником в создании дистанции между режиссером и интервьюируемым, что позволяет говорить более свободно, чем лицом к лицу; во-вторых, создается эффект монолога от первого лица за счет взгляда в камеру; в-третьих, использование нескольких камер (этим, собственно, и отличается более поздняя версия установки от более



«Таблоид», режиссер Эррол Моррис

ранней) обеспечивает режиссеру возможность менять точку зрения[2]. Интервью – основной инструмент режиссера, самый главный блок в его правда-конструкторе; именно в речи героев (в том, как она звучит и выговаривается, какой мимикой сопровождается, как смонтирована и как соотносится с визуальным материалом и музыкой) вскрывается основной механизм моррисовского документа: свидетельства о неизбежности конструкта.

Еще один принципиальный для Морриса вопрос – связь между этикой и разумом. Когда смотришь «Туман [redacted]» или «Стандартную процедуру», задаешься вопросом: как вообще это все стало возможно? Как люди, ответственные за гибель солдат или унижение заключенных, допустили этот ужас – после Второй мировой, после Холокоста? Глядя прямо в камеру, прямо на нас, прямо на режиссера, герои Морриса отвечают на этот немой вопрос двумя как будто не связанными между собой репликами. «Человеческий разум ограничен», – говорит Роберт Макнамара. «[redacted] все меняет», – говорит один из служащих Абу-Грейб. Макнамара цитирует Шермана: «[redacted] жестока. [redacted] и есть жестокость». Фильмы Морриса – прослеживание связи между этими репликами. Его герои поражают: их ухмылки и ужимки, их уверенность в своих суждениях, не выдерживающих никакой гуманистической критики, их способность так открыто и честно признаваться в том, что – будучи подкреплено визуальным материалом – выглядит непрекращающимся потоком жестокости, чередой смертей и гибели ни в чем не виноватых людей. Кинематограф Морриса – это попытка проследить и высветить границы (само)уверенности, заблуждений, собственных чаяний и страхов. «Когда долго врешь, начинаешь верить в свою ложь», – говорит главная героиня «Таблоида» Джойс. Осталось только понять, как перестать врать. ◆

2. Все три функции установки Морриса описаны по тексту: *Grundmann R., Rockwell C.*, цит. изд.

Юлия Коваленко

ПЕРФОДОК

Между доком и перформансом

Перформативность, документальность и даже автофикциональность выступают как главные онтологические характеристики современного искусства, уводя в дремучий лес понятийной неопределенности. Стыки понятий документальности, объективности, перформативности, реальности настолько же размыты, насколько размыта граница между Аргентиной и Бразилией, пролегающая через бурлящие потоки водопадов Игуасу. Стоит учесть также, что искусство уже десять лет (а то и больше) как вступило в эпоху так называемой *постдокументальности*[1], где есть такие явления, как мокьюментари, реалити-шоу, историческая реконструкция в литературе, гиперреализм в живописи и т.д.

Разговор об особом положении зрителя современного искусства – и конкретно документального и перформативного – подводит к другой размытой границе – границе авторства и ответственности за интерпретацию. С одной стороны, документальное и перформативное искусство находятся, казалось бы, на совершенно противоположных полюсах *присутствия* автора. В перформансе автор и его тело – одно из обязательных условий события. В то время как в документальном искусстве автор должен быть максимально обезличен, удален от представляемых темы, объекта, среза реальности. Однако при ближайшем рассмотрении оба типа искусства, казалось бы, буквально воплощают отказ от примата автора, смещая смысловой центр тяжести из произведения искусства вовне – апеллируя к уникальному опыту зрительства.

Док и перформанс как бы передают права на вольную интерпретацию события, очищенного от централи-

1. См.: *Абдуллаева З.* Постдок. Игровое/неигровое. М., «Новое литературное обозрение», 2011, с. 9–10.

зованной авторской установки. Но как может зритель получать исключительные права на произведение, если документальность, лежащая в основе этих видов искусства, предполагает довольно жесткие условия бытования этого самого произведения? Ответ кроется в парадоксе самой природы документальности, которая содержит в себе неизбывный зазор между определением объективности и пониманием невозможности ее реализации[2]. Именно в размышлениях об этой самой противоречивой природе документального искусства находит свои истоки новый росток понимания позиции воспринимающего: читателя/зрителя.

Понимание это побочное и уходит корнями «материнского» древа в феноменологические труды, импрессионистские открытия и различные герменевтические теории. Можно рассматривать это движение как следующий этап выхода зрителя из пассивной созерцательной позиции. Первый заключался в отказе от предрешенного волей автора «смысла» художественного произведения, включении зрителя в активную интерпретацию и переживание собственного опыта зрительства. Второй – в осознании самой ситуации чтения/смотрения/участия как парадоксального столкновения зрителя не с произведением, а с собственным восприятием произведения. Проще говоря, мы сталкиваемся не с фильмом и не с книгой, а с *проживанием* предыдущих опытов и происходящего сейчас опыта смотрения или чтения[3]. И хоть это в некоторой степени противоречит установке феноменологов и герменевтов, на которой строится подавляющая часть современных теорий «активности» зрителя, это более адекватный устройству нашей психики факт. Очищение зрительского/читательского сознания до чистого феномена, выключение из контекстов, отсекание предыдущего опыта, неизбежно навязывающего сравнение, привносящего в художественное произведение сторонние коннотации, – невозможно. *Человек есть совокупность его жизненного опыта, рефлексии этого опыта и выкристаллизованных из этой рефлексии паттернов поведения и стратегий мышления*.

Новый этап приводит к еще большему усложнению ситуации зрительства. Этот самоценный опыт воспринимающего возводится в квадрат, поскольку документальное искусство и перформанс предполагают в качестве главного героя не конкретного персонажа, не проблемы социальной группы, не срез эпохи, а лежащий в основе всех этих аспектов реальности *опыт*. Поэтому только через подход к документальности как к искусству опыта можно примирить претензию на достоверность и невозможность этой достоверности достичь (в силу ее неопределенности). Поскольку демонстрируемый в произведении искусства опыт умножается на опыт воспринимающего, который рождается здесь и сейчас в процессе чтения книги, просмотра фильма или спектакля, участия в перформансе и т.д., это создает уникальное явление взаимовлияния. Этот незначительный, но корневой поворот происходит за счет того, что *категория опыта перестает принадлежать*

2. *Давыдова О*. Неигровое кино: от документа к свидетельству. – В сб. «Кинематографический опыт: история, теория, практика».Коллективная монография: О.С. Давыдова, С.Б. Никонова, Д.А. Поликарпова и другие. Под ред. А.Е. Радеева, Н.М. Савченковой. СПб., «Порядок слов», 2020, с. 267–282.

3. См.: *Радеев А*. Поворот к переживанию. В цит. сб. «Кинематографический опыт: история, теория, практика». С. 15–32.

только зрителю и оставаться за пределами воспринимаемого произведения искусства.

Почему так происходит? Автор, чья смерть была провозглашена без малого шестьдесят лет назад, как бы сдав полномочия власти, на деле, скрывшись в собственной тени, продолжает наблюдать за зрителем так же, как зритель наблюдает за произведением искусства. Если представить себе это на примере фильма ужасов, то можно вспомнить расхожий троп, когда герой смотрит на свое отражение в зеркале, и оно, захваченное злым духом, так же осознанно и своей волей смотрит на героя (мы замечаем это, когда между действием героя и действием отражения происходит незначительный или очевидный рассинхрон). Захваченное злым духом – скрывшимся в тени автором, – произведение искусства в наше время воплощает специфическую форму синестезии: все участники начинают ощущать происходящее не тем органом чувств, каким должно. Так автор воспринимает собственную телесность через действия зрителя в перформансе, а зритель в документальном искусстве открывает новые грани себя через историю «донора».

Скажем, режиссер-документалист Крис Маркер в своих фильмах не столько изучает мир туристических маршрутов посредством кинематографа, но исследует собственные возможности в кинематографе посредством путешествия. «Без солнца», на первый взгляд фильм-метафора о том, как глобализация превращает мир в причудливый коллаж локаций, на деле является попыткой режиссера изучить феномен собственной памяти. А в ленте «Письмо из Сибири» Маркер показывает, как легко в кинематографе можно манипулировать понятием «документальность».

Сама идея «смерти автора» обрела четкое оформление в 60-х годах, утвердившись как основополагающая для восприятия искусства на долгие десятилетия. Одноименное эссе Ролана Барта впервые было опубликовано в 1967 году, чуть позже – в 1969-м – по рукам стали ходить копии лекции Мишеля Фуко «Что такое автор»[4]. Идея двинула критику от сосредоточенности вокруг ядра смысла, которое ранее предполагалось заложенным в произведении, к рассредоточенности до индивидуальных смыслов, находимых в произведении читателями. Максимально к способам существования современного искусства приближается та часть концепции, что отвечает за представление о процессе создания «текста»: *«Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время – время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас»*[5]. Речевой акт, или акт творения, ведь речь приравнивается к перформации, как бы нивелирует возможность авторского преднамеренного, заранее обретенного или выношенного замысла. Но снимает ли это авторитет автора над воспринимающим?

4. *Фуко М.* Что такое автор. См.: *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. (*Перевод с французского С. Табачниковой.*) М., «Касталь», 1996, с. 7–47.

5. *Барт Р.* Смерть автора. См.: *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. (*Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова.*) М., «Прогресс», 1989, с. 387.



«Без солнца», режиссер Крис Маркер

Уникальное противоречие теории Барта лежит именно в предпочтении опыта зрителя опыту автора. Казалось бы, в этой концепции идет отказ от централизации в пользу многозначности толкования. Но если иметь в виду, что каждый акт восприятия зрителем/читателем произведения искусства – это всегда тет-а-тет, то возникает закономерное недоумение. Получается, отказываясь от того, что текст, равно как и его смыслы, сосредоточен и рожден индивидуальным опытом одного человека – создателя текста, структуралисты принимают, что смыслы напрямую зависимы от индивидуального опыта другого человека – читателя. Множественность смыслов, возникающая по новым правилам, носит характер условной, поскольку каждое отдельное восприятие произведения искусства, как уже говорилось ранее, являясь уникальным опытом отдельного человека, подвластно субъективности его сознания и бэкграунда. Каждый раз эта множественность преломляется через призму индивидуального восприятия.

Еще большее допущение делается в определении образа такого воспринимающего: *«Читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все штрихи, что образуют письменный текст»*[6]. Несколько наивная абстракция, поскольку именно современное искусство убеждает: читатель – это всегда опыт, предзнание, эмоция, настроение. Нарочитый видимый отказ от довлеющей воли автора в док- и перформанс-искусстве эксплуатирует физиологичность и субъективность зрительского опыта.

Ярким примером такого противоречия служит перформанс Марины Абрамович «Уста святого Фомы». Если бы зритель был абстракцией без истории, психологии и эмоций, перформанс продлился бы гораздо дольше, чем он продлился на самом деле. В реальности зрители, не выдержавшие наблюдать физические страдания художницы, лежащей

6. *Барт Р.* Смерть автора. Цит. изд., с. 390.



«Письмо из Сибири», режиссер Крис Маркер

обнаженной спиной на блоках изо льда под световой пушкой, которая разогревает нанесенные ранее порезы на животе, сняли ее с этого креста и увели, чтобы Абрамович оказали первую помощь. Нельзя сказать, было ли исследование реакции зрителей заложено в суть этого перформанса, как в примере с блендерами, или художнице было важнее изучить границы собственной болевой терпимости. Однако факт остается фактом: именно субъективная эмоциональность некоторых зрителей изменила ход создания этого «текста».

Сам слом традиционной парадигмы отношения к визуальному и процессуальному искусству, который принято называть перформативным поворотом, происходит в те же 60-е годы XX века[7]. Искусство желает быть здесь и сейчас, становясь неуловимым скоропортящимся продуктом, чья бытийность обусловливается тем, что процесс создания произведения как бы уходит из-под контроля автора, обретая характер реальной непредсказуемости. Герман Нич, Йозеф Бойс, Клаус Пайман, Ричард Шехнер, Джон Кейдж, Марина Абрамович и другие деятели современного искусства своими акциями, перформансами, концертами и спектаклями провозглашают эпоху перехода власти создания и толкования произведения от художника к зрителю. Значимость феноменального опыта в момент воспроизведения приравнивается к его созданию. То, как зритель воспринимает произведение искусства, является частью существования этого произведения.

Для примера можно вспомнить инсталляцию-перформанс датского художника Марко Эваристти. В музее современного искусства «Трапхольт» он выставил двадцать блендеров, наполненных водой, в каждом из которых плавала настоящая золотая рыбка. Зрителям предоставлялся выбор – убить или не убивать рыбок. Перформанс официально закончился, когда один из зрителей нажал на кнопку

7. *Фишер-Лихте Э.* «Перформативный поворот» и новая эстетика. См. в: «Эстетика перформативности». (*Перевод с немецкого Н. Кандинской; под общ. ред. Д.В. Трубочкина.*) М., Международное театральное агентство Play&Play, издательство «Канон+», 2015, с. 17–40.

сначала одного, потом второго блендера, измельчив двух рыбок в труху. Оставшиеся приборы были принудительно (решением администрации музея, а не художника) отключены от сети питания. Позже суд все равно оштрафовал директора музея за жестокое обращение с животными.

Или, скажем, из наиболее свежих примеров – масштабный проект «Лес» Бориса Павловича, в рамках первого цикла которого отдельные перформативные события происходили в течение одного месяца на двенадцати различных площадках. Здесь автором задается более сложная структура взаимодействия зрителя и перформанса, его границ. Рассредоточенность и протяженность событий, невозможность участия во всех задают условия, при которых данный перформанс по определению не имеет единственно возможной формы. Если в случае с работой Эваристти зрители хотя бы объединялись единством места, времени и правила, то в «Лесе» они принципиально пущены по индивидуальным траекториям восприятия. Что важно: зритель волен «собирать» проект как ему вздумается, вот только его ли это было решение? Или оно было задано и не подлежит оспариванию волей якобы умершего автора? Метафора «лес», почерпнутая в философии Владимира Бибихина, хорошо иллюстрирует проблему избыточности границ реальности в современном искусстве. Ключевым фактором является не только отсутствие иерархичности, но и невозможность четко отследить границы явления: «Эти части, как и деревья, не имеют иерархии и последовательности, их можно смотреть в любом порядке. У спектакля, как у леса, нет границ и плана, но есть общая экосистема»[8].

Эти примеры показательны не только в качестве демонстрации роли зрителя в современном искусстве, но и как проблематизация вопросов: где все-таки проходит граница перформативного или документального произведения искусства? Так ли уж зритель волен в своем уникальном опыте зрительства, как мы привыкли считать, или это фикция, позволяющая автору сохранять свою авторитарную позицию?

Если документ является фиксацией в моменте лишь части действительности, явления, состояния, то авторская выборка, пусть и непреднамеренная, невольно уводит часть реальности в контекст, что уже в определенной степени искажает картину мира. Документ, как и любое творение рук человека, ограничен в пространстве и времени. Путь, доступный для искусства – от части к целому, – в случае с документом может привести только к однобокости и недостоверности изображаемого. Желание человека ухватить ускользающую действительность, выраженное в создании документа, настолько же сильно, насколько очевидно, что даже момент присутствия здесь и сейчас – если попытаться его зафиксировать – неисчерпаем. То же демонстрирует и осмысление зрительского опыта в перформансе, ведь он в сути своей, как бы парадоксально это ни звучало, тоже является документом. Документальность в искусстве, таким образом, можно рассматривать

8. О проекте и Бибихине https://project4504706.tilda.ws/aboutproject

лишь как прием, снижая пафос обращения к нему от попытки продемонстрировать неприукрашенную реальность до фактической передаче конкретного опыта.

Возникновение современных вариаций документального искусства также во многом связано с перформативностью и акционизмом, поскольку любой элемент произведения искусства здесь прежде всего объект (реальный, буквальный, толкуемый без навязанных коннотаций), а уже во вторую очередь артефакт (обладающий символическим, метафорическим или чисто художественным значением). Скажем, в том же перформансе Эваристти рыбки были важны в первую очередь именно как живые существа, которых зрители могли умертвить. Символическое значение рыбок имело второстепенное значение. То же происходит и в документальном искусстве. Например, знаковые явления новейшей документальной (автофикциональной) литературы: книги Анны Старобинец «Посмотри на него» и Оксаны Васякиной «Рана» – прежде всего проговаривание реального факта реально переживаемой травмы. А уже после художественное осмысление и аллегория, адресованная современному обществу ожесточенности, равнодушия и бюрократии. И хоть документальный театр и документальная драма (документальная литература в целом) всегда утверждают срез реальности как бы с опозданием, в отличие от перформанса, перформативность ее создания и реализации (в спектаклях, в читках, в публикациях в интернете) также приравнивает этот вид искусства к перформативным практикам[9].

Современные стратегии зрительства, построенные, как уже говорилось, на феноменологических и герменевтических открытиях, предполагают невозможность фиксации не только действительности, но и уникального личного проживания здесь и сейчас. Имея в виду это, стоит относиться к разговору об опыте (опыт в документальном искусстве, опыт перформера и опыт зрительский) как о борьбе с ускользанием реальности. Так же, как, скажем, импрессионисты вели эту борьбу в своих картинах, фиксируя скоротечность момента восхода солнца и рассеивающегося в лучах его света утреннего тумана. Поэтому, возвращаясь к актуализации категории опыта в документальном искусстве, можно заметить, что, когда под вопрос ставится объективность самого документа, разговор об одновременной демонстрации в произведении и проживании зрителем опыта оказывается фактически единственным, в котором объективность и субъективность не вступают в противоречие. Любая фиксация реальности в искусстве – это фиксация собственного взгляда, основанного на пережитом и отрефлексированном (либо неотрефлексированном, уходящем в комплексы и подсознательные реакции) опыте. Опыт этот – объективная реальность нашего «я», выходящего на первый план в ситуации приобщения к произведению искусства. Так же, как достоверность документа, достоверность документального искусства – это чистая конвенциональность между зрителем и создателем.

9. См.: *Липовецкий М.* Между Приговым и ЛЕФом: перформативная поэтика Романа Осминкина. – «Новое литературное обозрение», 2017, № 3. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2017/3/mezhdu-prigovym-i-lefom-performativnaya-poetika-romana-osminkina.html



Проект «Лес» Бориса Павловича

Поскольку документальное и перформативное искусство выдвигают на первый план опыт, а зрительские стратегии определяют опыт как способ проживания реальности, то нельзя сказать, что речь совсем не идет о презентации реальности. И если говорить о *проживании*, то даже часть прожитой жизни, доступная нам как история, умещенная в определенное количество страниц или хронометража, – это объективная *реальность опыта* проживающего. Современное искусство предполагает активную позицию воспринимающего: оно не фиксирует непреложную истину, но демонстрирует некий фрагмент жизни, а выстраивание взаимосвязей с внешними фрагментами и причинно-следственных связей внутри этого фрагмента – задача именно зрителя/читателя. Это необходимо не для того, чтобы вынести некий вердикт увиденному, а для того, чтобы в столкновении своего и чужого опытов выработать или открыть новую грань собственного «я».

Документальное и перформативное искусство базируются на онтологической достоверности, в воплощении которой они превосходят произведения, основанные на чистом художественном вымысле. И если изначальные стратегии документальности утверждали реальность окружающего мира в качестве авторитета, на который искусство будет ссылаться, то со временем оно пришло к приоритету *достоверности внутреннего переживания*. Сомнение в достоверности документа как явления, размышления о границах понятий в области документального и перформативного искусства и обращение к категории опыта помогают прийти к заключению: *суть документального и перформативного искусства, таким образом, можно определить не*



Инсталляция-перформанс Марко Эваристти

как объективную репрезентацию действительности, а как объективную репрезентацию опыта.

При этом, маскируясь за удобной концепцией «смерти автора», современное искусство занимает исследовательскую позицию. Если смотреть на это с точки зрения эволюционных отношений, то это не что иное, как «расширение пространства борьбы», попытка одного вида доминировать над другим, в нашем случае – автора над зрителем. И если ранее автор довлел над воспринимающим одним способом, то после провозглашенной смерти такой парадигмы он выбрал новую форму властвования: divide et impera – разделяй и властвуй.

А если вспомнить, что зритель уже давно не находится в пассивной позиции и любое столкновение с произведением искусства – это качественно новый опыт, активно проживаемый и документирующий реальность конкретного зрителя/читателя, то и автор не может при всей отстраненности занимать пассивную позицию. Можно сказать, таким образом, что *автор не то что не умер, но еще и обрел шизофреническую суперспособность – создавать, толковать и воспринимать не только от лица себя самого, но и от лица зрителя*.

Ярким примером такого симбиоза становится перформанс итальянского художника Джан-Марии Тосатти «Лаборатория границ», в рамках которого зрители были вывезены на территорию перформанса (в Ивангород, на границе России и Эстонии), где находились в течение пяти дней, в то время как сам автор присутствовал дистанционно, что, в принципе, для перформанса в чистом виде практически нереально, но для перформанса, имеющего примеси театральности, вполне допускается. «Лаборатория границ» (что следует даже из названия) исследовала пространство не столько географически, сколько эмпирически. Зрители, *участвующие* в перформансе, созда-

вали не только уникальный опыт проживания себя в искусстве, но и уникальный опыт территории, воспринимаемой этими людьми. За исключением заранее продуманных театральных «точек» в этой лаборатории участники сами определяли, куда идти, что делать и какой смысл загружать в эти события. Это становится возможным потому, что центр смысловой тяжести, о котором говорилось выше, в современном искусстве не смещается вовне произведения, как может показаться на первый взгляд. *Поскольку на деле произведение, расширяя свою территорию, не переходит под контроль зрителя, а, наоборот, захватывает зрителя в свои владения*.

Учитывая тот факт, что столкновение воспринимающего с произведением искусства – это документация его уникального опыта, здесь и сейчас взаимного влияния автора произведения и зрителя/читателя, граница самого произведения расплывается до квазипозиций… Даже более показательными, чем работа Тосатти, являются перформансы художника из Тайваня Тейчина Сьё. Перформанс, длящийся целый год, мог быть показан зрителям всего несколько раз в месяц, а то и реже. При этом сам перформанс продолжал осуществляться. И если в случае с ситуацией, когда Сьё был заперт в клетке или когда он был вынужден каждый час отмечаться у часов, что ограничивало его передвижения, то границы перформанса еще можно было бы обозначить хотя бы территориально. Но в случае с перформансом, где он провел год, привязанный веревкой к британской художнице Линде Монтано, таких границ не существовало, ведь они продолжали весь этот год вести свою обычную жизнь: работать, отдыхать, встречаться с друзьями и т.д. Можно ли сказать, что перформанс, ежедневно пересекающийся с повседневностью, продолжает оставаться искусством, или же он делает частью искусства все, с чем соприкасается в этот временной промежуток? Что до друзей и коллег художников: в роли кого они выступали в этом случае – участников или зрителей? Зрители, которые допускались до «Клетки», но не имели возможности наблюдать перформанс в любой момент – только в строго отведенные даты и часы, – для них перформанс продолжался вне их поля зрения или же он начинался и заканчивался, когда они становились свидетелями ему?

То же самое справедливо по отношению к документальному искусству. Где начинается документальное произведение? Если вспомнить постулат Барта о том, что скриптор не имеет предыстории и бытия вне создания текста, то что есть создание текста для дока? Его непосредственная реализация перед зрителем/читателем? Его создание автором, который старается сохранять объективность, но по определению не может, потому что монтаж и выборка материала – уже манипуляция с реальностью? Можно ли сказать, что документальный текст, включающий в себя некий срез реальности, начинается в момент, когда происходит событие, которое позже становится объектом произведения? Если да, то кто его зритель, который после

«смерти автора» замыкает на себе смыслы, возникающие здесь и сейчас? Музей истории ГУЛАГа – это территория реальности, входя в которую мы знакомимся с историческими фактами и документами? Или это масштабное документальное произведение искусства, использующего факты истории как объекты, а посетителей в качестве зрителей? Можно ли назвать экскурсию по такой выставке документальным спектаклем? И если нет, то в чем отличие экскурсии по фабрике Оскара Шиндлера в Кракове от спектаклей Home Visit Europe и Remote X швейцарской театральной группы Rimini Protokoll?

Текст окончательно запечатлевается в читателе, если верить концепции Барта и соглашаться с позицией современного искусства по этому вопросу. И в этом смысле пример с перформансом, в котором художнику причиняется вред, а задача зрителя заключается в том, чтобы решить, остановить это, бездействовать, но смотреть или уйти, – очень показателен относительно заблуждения о нивелированной авторитарности авторской позиции в современном искусстве. Конечно, автор более не навязывает воспринимающему стержень интерпретации и может даже не давать подсказок, по каким узловым моментам и в каком направлении толковать произведение. *Но автор, используя ситуацию проживаемого опыта зрительства, насильно вовлекает воспринимающего в произведение, границы которого практически отсутствуют в наше время, принуждая воспринимать любое (без)действие, любое отношение (равно как и его осознанное отсутствие) за двигатель события*.

Зритель/читатель действительно теперь несет ответственность за окончательную оформленность произведения искусства. Проблемный момент заключается в том, что он делает это не по своей воле, а по принуждению – автор задает такие условия произведения, что зритель не может не быть ответственным. А также в том, что оформленность эта окончательной быть не может по определению. Ведь «здесь и сейчас» зависит от слишком многих нестабильных, неоднородных факторов. Поэтому отказ присвоить окончательный смысл тексту, воспринимаемый структуралистами как подарок для института критики и зрительства, на деле оказывается проклятым даром.

Акцент на перформативности и документальности современного искусства размывает и без того условное разделение между реальностью и искусством до основания. Теперь необязательно идти в галерею, чтобы, как в сказке, преодолев границу, попасть из одного мира в другой, достаточно зайти в любую социальную сеть и стать не просто свидетелем, но участником создания новой пьесы в жанре докудрамы: например, нужно просто оставить комментарий в каком-нибудь горячем обсуждении. Тенденция к тому, чтобы воспринимать каждое действие как перформацию или документирование моего собственного опыта, приводит искусство в поток мейнстрима, осложняя разграничение искусства и реальности. Во многом этому способствуют социаль-



Пешеходный аудиоквест Remote X швейцарской театральной группы Rimini Protokoll

ные сети, формирующие культуру превращения любого повседневного действия в акт утверждения и демонстрации собственного «я».

Искусство притязает на реальность в немыслимых ранее масштабах, делая ее своей частью, даже не прикладывая к этому особых усилий. Но и реальность заступает на территорию искусства, используя его приемы для поддержания повседневного присутствия человека в медийном социальном поле. И в этом смысле, конечно, устаревшая иерархическая позиция «автор – воспринимающий» изжила бы себя в любом случае. Однако, лишенная вертикального стержня, она, как купол шатра, оставшегося без основания, накрыла собой арену цирка, зрительные ряды, прилежащие к нему вагончики со сладкой ватой, воздушными шариками и билетной кассой. Подобным ходом автор (как явление) оказал себе медвежью услугу, ведь главный вопрос заключается вот в чем: если насильно включенный в активную позицию зритель со временем тоже эволюционирует и сам становится автором (а тенденция развития искусства говорит именно о таком движении), то кому будет адресовано искусство? Как известно, неконтролируемая популяция хищников в лесу приводит к гибели всей экосистемы, и значит ли это, что вскоре искусство станет больше похоже на россыпь капсул «Юэгун-1»[10], нежели чем на открытую ризомную систему, к чему идеалистически стремятся художники последние десять лет. ◆

10. Он же «Лунный дворец». Проект-имитация космической базы, разработанный пекинскими учеными. Представляет собой закрытую автономную экосистему, обеспечивающую естественное производство пищи, ликвидацию отходов и т.д.

Павел Пугачев

КТО ЕСТЬ МЫ

Реальные комедии Саши Барона Коэна

«Всем привет, моя звать Борат» – по этому кличу моментально опознавали своих школьники нулевых годов. Автор этих строк, разумеется, не исключение. Ролики с наиболее уморительными сценами (особой популярностью пользовались открывающий эпизод, драка в отеле и «похищение невесты») передавались по ИК-порту и Bluetooth на переменках, а спустя некоторое время от частностей мы перешли к целому – полная версия фильма появилась в формате 3GP. Кто-то в таком виде и посмотрел «Бората» впервые. Разрешение 320 на 240 пикселей, экранчик размером со спичечный коробок – вот такая у нас была подростковая синефилия в далеком 2006-м.

«Борат», что называется, попал в свою эпоху. Мы, тогдашние одиннадцатилетние, вряд ли и подозревали обо всех нюансах этой незаурядной картины (разве что как-то быстро просекли, что шутят здесь вовсе не о казахах). Не сказать, что мы вообще считали ее за кино, которое все-таки было в кинотеатрах, в телевизоре, на дисках и кассетах. И «Борат», и кровавые треш-пародии Владимира Епифанцева на рекламу стирального порошка, и порноролик «День студента» были частью низовой мем-культуры, принципиально горизонтальной и тогда еще едва ли контролируемой (впрочем, об успешности создания попыток мемов по разнарядке в сегодняшних условиях можно рассуждать долго). Мы сами выбирали, что смотреть и над чем смеяться, а роли алгоритмических лент соцсетей выполняли те кучки «своих», к которым удавалось прибиться.

Но так ли уж свободен был этот выбор? Насколько он оказался обусловлен тогдашней поп-культурой? Или скорее культурой в самом широком отношении? (И здесь эта проклятая «неизбежность»!)

Саша Барон Коэн начинал с эпизодических появлений на британском ТВ – в различных комедийных шоу он мелькал в скетчах, где приставал к случайным прохожим в образах то молдавского журналиста («А можете спеть гимн Молдовы вместе со мной?»), то албанского мигранта, то – и это была первая большая удача – гангста-рэпера Али Джи. Последний быстро получил свое сольное «Али Джи шоу». Среди героев дикой пародии на типовые Late Night Show был и казахстанский репортер Борат Сагдиев, и приставучий австрийский фэшн-журналист Бруно Гехард, что годы спустя обзаведутся сольными кинокартинами. Менявший облики артист брал комментарии у случайных прохожих, интервьюировал политиков и знаменитостей (например, Дональд Трамп, тогда еще не помышлявший о политической карьере), большая часть которых и не подозревала, во что ввязалась. И это было действительно новым словом на телевидении. Настолько, что уже спустя два сезона на Channel 4 (канале, специализирующемся преимущественно на документалистике) Саша Барон Коэн и все его маски перебрались за океан, на HBO, а затем и на MTV.

Тогда слово «пранк» еще не вошло в обиход, но именно им можно озаглавить одну из ключевых творческих стратегий энтертейнмента начала нулевых. Начавшие размножаться быстрее вирусов, реалити-шоу (от «Большого брата» до «Семейки Осборнов») столкнулись с жесточайшей конкуренцией в лице пранк-реалити. В «Подставе» (Punk'd, 2003–2007) команда под руководством актера Эштона Кутчера жестко разыгрывала знаменитостей, в «Чудаках» (Jackass, 2000–2007) безбашенные парни на спор выполняли челленджи в диапазоне от «голышом прокатиться на скейте по центральной улице мегаполиса» до «изобразить исламского террориста в такси». Чем дальше, тем жестче и… скучнее. Бесконечно повышать ставки невозможно – и дело не только в юридических издержках – столкновение с реальностью приедается быстро. Не за спасением ли от нее мы подключаемся к медиапотоку?

Раньше всех это понял именно Саша Барон Коэн. В 2002-м, на самом пике «Али Джи шоу», выходит его полнометражная версия – «Али Джи в парламенте». Это уже от начала до конца игровое кино, лишь отчасти имитирующее документальное. Не совсем мокьюментари, не совсем рядовая кинокомедия. Рэпер здесь становится пешкой в политической «разводке», но становится «гласом народа» и уделывает всех. Не то чтобы невероятно смешной и остроумный фильм собирает хорошую кассу (двадцать три миллиона при бюджете в пять), открывает для комика двери в большое кино.

«Борат» (2006) и последовавший за ним «Бруно» (2009) возвращаются к прежней документальной манере и тоже представляют собой комедийные пранки. Но с одним важным отличием: здесь уже не до конца очевидно, насколько встречающиеся на пути комика случайные и неслучайные люди «не в курсе» происходящего. И именно этот все время возникающий у зрителя вопрос – «а что, они правда не понима-

«Али Джи шоу», режиссеры Джеймс Бобин, Дэн Мазер, Стив Смит

«Борат», режиссер Ларри Чарльз

«Бруно», режиссер Ларри Чарльз

«Подстава», режиссеры Майкл Саймон, Кристофер Хири

ют, на кого наткнулись?» – становится одним из главных источников комического. Коэн заставляет выискивать подвох, присматриваться к реакциям и постоянно испытывать дискомфорт, причем не только от увиденных на экране безобразий разной степени комичности, но и от постоянной проверки себя на доверчивость.

Последовавшие полнометражные комедии с Сашей Бароном Коэном – «Диктатор» (2012) и «Братья из Гримсби» (2016) – могли создать ощущение, будто автор исписался и окончательно разочаровался в собственном творческом методе. Но нет. Время для главного проекта пришло в 2018 году. Снятый для стриминга семисерийный «Кто есть Америка?» (2018) безо всяких скидок можно назвать магнум-опусом комика. В совершенно новых образах он проверяет на выдержку как



«Кто есть Америка», режиссеры Дэниэл Грэй Лонгино, Дэн Мазер, Тодд Шульман и другие

встречающихся ему героев, так и зрителя, бьет по больным местам левых и правых, республиканцев и либералов.

Израильский [redacted] инструктор собирается учить дошкольников пользоваться огнестрелом, леволиберальный активист планирует построить огромную мечеть в Алабаме на деньги фонда Хиллари Клинтон, бывший заключенный рисует картины экскрементами и делает диджей-сет из звуков избиений и изнасилований за решеткой, фэшн-фотограф создает фейковые отчеты о работе благотворительных организаций и покупает яхту «для моего друга Башара Асада», конспиролог на инвалидной коляске ищет родство между Усамой бен Ладеном и Бараком Обамой.

Впечатляет даже не эта галерея чудаков, придуманных и сыгранных Коэном, а то, насколько далеко заходят эти игры. Одиозный вице-президент США Дик Чейни дает автограф на «бутылке для пыток», член Палаты представителей штата Джорджия снимает трусы и кричит

на камеру «щас трону – станешь гомосеком!», бравые техасские ребята переодеваются в мексиканских школьниц и зубрят наизусть один из эпизодов сериала Girls (все ради борьбы с мигрантами и нетрадиционными сексуальными отношениями), продавец круизных лайнеров отвечает «все что угодно за ваши деньги» на вопросы вроде «а можно ли поставить баллистические ракеты на палубу?», «сколько женщин максимально поместится в одной каюте?», «как защититься от наплыва беженцев? может, бить их током?»

Чем дальше погружаешься в эту пучину безумия, тем чаще отгоняешь от себя жужжащую под ухом мысль, мол, не так уж сильно современная российская культура отличается от американской. [redacted], культивируемая безграмотность, монетократия, цинизм как основа любых взаимоотношений, нетерпимость ко всему «чужому»… Впрочем, чтобы не скатываться к гаражной социологии и таким словам-паразитам, как «менталитет», хочется сосредоточиться на одном важном различии – отношении к камере.

Кажется, что герои «Кто есть Америка?» так легко ведутся на провокации Коэна именно из-за соучастия камеры. «Ну нас же снимают, всё задокументировано, что может пойти не так?» Артист с килограммами пластического грима может и не вызывать доверия, но ничто так не подстегивает азарт, как взгляд постороннего. Да и зачем искать подвох, когда видеосвидетельство в случае чего можно будет использовать в суде? (Гусары, молчать!)

Человек с киноаппаратом – это, может, и звучит гордо, но в наших широтах такой субъект доверия не внушает. Как и любой другой. Ожидание подвоха – одно из базовых социально взращиваемых чувств. В общем, кто-кто, а западные комедиографы нас уж точно не обманут! Мы-то еще в шестом классе просекли, что все вокруг – один сплошной фейк. Осталось только доверие к реальности где-то раздобыть. Это мы друг другу по ИК-порту не пересылали. ◆

Лариса Малюкова

ЛЮБЫЕ СОВПАДЕНИЯ СЛУЧАЙНЫ

Портрет Алексея Федорченко

Когда речь заходит о картинах Федорченко, критики и фестивальные отборщики путаются в определении жанра. Формально «Большие змеи Улли-Кале» – мокьюментари. Более того, это вторая часть трилогии, снятой под документ: «Первые на Луне», «Большие змеи…» и «Енотовый город».

Здесь многое объясняет личность автора.

Федорченко – фанат и собиратель утерянных фактов. Коллекционер редких книг (прежде всего репрессированных авторов), забытых имен и необыкновенных достоверных сюжетов.

Едва ли не каждую картину предваряет огромная исследовательская работа. С соавторами – Лидией Конашовой, Денисом Осокиным, Олегом Лоевским – он отыскивает почти исчезнувшие ритуалы, забытые обряды, истлевшие артефакты, потом шьют из них пестрое одеяло кино. Признаться, не уверена, что съемки и монтаж вдохновляют его больше, чем подготовительная работа, изучение первоисточников, раскопки в области белых пятен. Только потом начинается художественное осмысление. Более того, в последнее время он не скрывает, что кино воспринимает, скорее, как хобби, основной своей работой считает работу с книгами репрессированных авторов. И сейчас продолжает раскапывать их биографии, а на основе этих материалов они с Конашовой сочиняют сказки.

Монументальная фреска с безумным названием «Большие змеи Улли-Кале» описывает историю взаимоотношений России и Кавказа. В основе гигантского труда – книги первых исследователей Кавказа, историков и философов. Звучит скучно-пресно. Но это не этнографическое кино. Федорченко вместе Лидией Конашовой снимают слои пыли с, казалось бы, общеизвестных

давних фактов, обнаруживая впечатляющие события, совпадения, параллели и меридианы, открытия чудные, которые в колодце истории сплавляются, смешиваются в цветные коктейли с пузырьками.

При этом на основе «Змей» можно писать научный доклад о том, как складывались взаимоотношения России и Грузии в далеком и близком историческом прошлом.

Сам Федорченко именует доксказкой свой жанр: «Мы берем поразительные исторические факты, их сумма оказывается настолько непривычна зрителю, что кино смотрится как фэнтези». На этом оксюмороне – «сказочная документалистика» – и замешены главные его фильмы. Здесь каждый по отдельности сюжет либо соответствует действительности, либо пересказан «близко к оригиналу». (По признанию режиссера, 95 процентов фактологии достоверны.) А вместе они превращают историю в настоящую феерию.

Чудесное слово «феерия» – от французского *fee* (фея, волшебница). Отличительные признаки почтенного французского сценического жанра – фантастические сюжеты, зрелищные визуальные эффекты. Феерия совмещает музыку, танцы, пантомиму, акробатику, магические преобразования. Точно как в фильмах самостийного уральского режиссера.

В свое время его киномистификация в натуральную величину «Первые на Луне» поразила одновременно фантастичностью и такой дотошностью в описания «времени и места», понятных советскому человеку, что многие наивные зрители ему поверили. Фильм даже отметили на одном из фестивалей призом как лучший док. Конечно же, наши доблестные космонавты слетали-таки на Луну в 30-е. Только это большой-большой секрет.

Эту важную особенность метода режиссера когда-то точно описал Олег Ковалов: «Федорченко имитирует не своевольный “поток жизни”, а нормативную эстетику официозных киножурналов, просветительских, инструктивных и прочих прикладных съемок “для служебного пользования”. Методом инсценирования воспроизводит ту же… инсценировку, создавая своеобразную”имитацию имитации”».

Главная выдумка в «Первых…» – факт путешествия советских космонавтов на Луну в 1930-е; все остальное более или менее честно. Эскизы лунного модуля он позаимствовал у конструктора 1920-х годов, вся история ракетостроения – тоже реальные факты.

Как он сочинил свой метод? В начале нулевых искал сценарий для игрового дебюта. Случайно посмотрел фильм «Ведьма из Блэр. Курсовая с того света». Хоррор без спецэффектов, при этом «любительская съемка» студентов, забредших в лес, вселяла ужас. С тех пор мокьюментари для него не жанр, но способ рассказывать истории самых разных оттенков. Про путешествие авангардистов к хантам и ненцам, про космические полеты под присмотром энкавэдэшников, про разработку российскими учеными машины времени («Хроноглаз»).

Мокьюментари у нас довольно редкий вид кино. К тому же Федорченко его модифицировал. Для него важно не копировать и не фаль-

сифицировать реальность, не выдавать ложь за правду, а создавать новый мир – пространство «между». Которое совсем рядом – в шаговой доступности. Как таинственная жизнь пчел.

Такой подход дарит автору редкую свободу.

Впрочем, тут Федорченко со мной не согласен, говорит, что строго опирается в своем кино на историю, настоящее событие. И в «Больших змеях…» события реальные, просто разукрашены «дополнительными элементами». Впрочем, и сами эти события настолько необычны, что возникает ощущение фэнтези.

Формально это последний фильм трилогии. Но к циклу можно отнести и «Небесных жен луговых мари» – двадцать пять новелл о жизни марийских женщин, их суевериях, обрядах, их плотских любовях. Кстати, и в «Овсянках», восхитивших Тарантино, были вымышленные традиции древнего племени. То есть тоже сгенерированный фольклор, которого сейчас нет, но мог бы быть.

Федорченко любит использовать для своих реальных-фантазийных историй «вещественные доказательства», подтверждающие правдивость происходящего на экране. Это музейные экспонаты, реальные истлевшие архивные материалы и секретные документы из архивов НКВД, Минобороны и даже ООН, но чаще всего кинолента. Обычно ее «случайно» обнаруживают в отдаленных уголках планеты, при этом у каждого «кинодокумента» своя предыстория.

С такого «старого-старого фильма» начинаются и «Большие змеи Улли-Кале». Инициировал тот альманах будто бы Алексей Талдыкин, некогда известный кинофабрикант, владелец обширной коллекции костюмов. Созданную в его киноателье картину «Покорение Кавказа» смотрели в Ливадийском дворце Его Императорское Величество и великие княгини. И ведь кто поспорит: Талдыкин действительно закопал в землю негативы своих фильмов, чтобы они советской власти не достались.

Возникает тройная оптика: Федорченко снимает кино, в котором режиссер Федорченко раскапывает клад и заявляет о сенсационной находке – кино, созданном персонажами, имена которых раскопал тоже Федорченко. На откопанных под Екатеринбургом ветхих кинопленках неизвестный науке «дореволюционный альманах». Девять режиссеров снимали девять сюжетов, развернувшихся в разные времена на Северном Кавказе. Девять новелл альманаха созданы в разных жанрах и техниках.

Федорченко объясняет: «Для меня ключевая фраза “Так могло бы быть”. Я искал людей, которые могли бы снимать фильмы в начале века. Это реальные режиссеры театра и кино, увлеченные Кавказом, фотографы, театральные деятели, художники». Так были выбраны девять реальных исторических персонажей, ставших эмблематическими авторами. С помощью дефектов, царапин пленки нам подсказывают, насколько давние материалы она хранит. Там, на пленке, жизнь исчезнувшая и восстановленная режиссером. Об этих пленках со знанием



«Большие змеи Улли-Кале», режиссер Алексей Федорченко

дела говорит отборщик Каннского кинофестиваля Жоэль Шапрон, нахваливая прорывной с его точки зрения киноматериал. Мол, не исчез бы он, Россия давно стала бы лидером киноавангарда.

Пленка для Федорченко не только источник информации и вдохновения. Она – бесценный клад, поэтому и прячется десятилетиями в сундуке. Пленка – ключ к истории. Ее смысловой макгаффин. В прологе деревенские ребятишки мчатся на велосипедах с развевающимися за ними воздушными змеями. Змеи – ленты старой кинопленки. Ее можно забросить в небо, и она там раскручивается, посверкивая кадриками захваченной врасплох реальности.

Бежит в киноаппарате старая пленка, свидетельствуя, что Кавказ повлиял на Россию ничуть не меньше, чем Россия – на Кавказ. Пленку поджигают, взрывают, подбрасывают в воздух – как серпантин.

Федорченко хранит зыбкий баланс между метамодерном, этнографией, псевдодоком и постдоком. Не вторгается в исторические биографии, не переиначивает: «Я не меняю реальность, я ее дополняю».

Например, находит забытые цитаты Толстого и Лермонтова об исламе. Иногда предполагает: а могло быть и такое?

Поэтому так трудно в его кино найти шов между правдой и фантазией. «Сегодня некоторые кадры из “Первых на Луне” смотрятся как хроника. Да я уже видел эти кадры в других фильмах как хронику».

Он сравнивает свою работу с журналистским расследованием. Подобно барону Мюнхгаузену, серьезно относится к своей аудитории, не чувствуя превосходства, не выдавая подделку за оригинал. И в титрах всегда можно увидеть фамилии актеров, сыгравших роль космонавтов. Но режиссер включает оптику +. И уже с этой оптикой сердечно приводит доказательства – запуска космического корабля на Луну в сталинском СССР; крестового похода авангардистов в глубинный народ



«Большие змеи Улли-Кале»

темного Севера; Холокоста – глазами еврейской девочки, спрятавшейся в камине; подземной жизни под толщей льда («Енотовый город»)

По сути, все его истории – о памяти и беспамятстве. Он едет на место событий, ищет свидетелей, знатоков, экспертов. Фильм о взаимоотношениях России и Северного Кавказа снимали не только в Чечне, но и в Северной Осетии, Ингушетии, Адыгее. Если экспедиции не случается – снимет Ясную Поляну в Екатеринбурге.

В оригинальном сценарии было около семидесяти историй, потом стало меньше. Там и XIX век с первой кавказской [redacted], Шамилем, Гази-Магомедом, Пушкиным, Лермонтовым, Толстым.

Все кино – в просветах между медийными штампами и хрестоматийными со школьной зевотой выученными знаниями о визитах на Кавказ Пушкина, об участии в [redacted] похода Лермонтова.

Вот двадцатитрехлетний Толстой восхищается «белыми громадами гор с их нежными очертаниями и причудливой, воздушной линией их вершин и далекого неба». Этот юный Толстой позирует съемщикам на фоне хора из «мужчин Кавказа»: в папахах с разноцветными бородами десятилетние мальчишки. Автор рассказывает, как повлияли на учение Толстого труды чеченского суфийского шейха Кунта-Хаджи Кишиева, проповедовавшего непротивление злу насилием. Кишиев был идеологическим противником Шамиля, выступавшего за газават, призывал отказаться от кровной мести, остановить [redacted] с русскими, дабы сохранить себя как нацию.

Последователей Кунта-Хаджи именуют хаджи-мюридами. Видим, как рисованные марионетки – хаджи-мюриды – без оружия идут спасать из заточения учителя, а русские солдаты встречают их ружьями. На «восстановленной» хронике Толстой в Ясной Поляне одобряет желание сыновей вдовы Векиловой перейти в магометанство. Классик

берет на поруки из тюрьмы юного лезгинца Магомеда Эфендиева, который станет последним, кто видел великого старца перед его уходом. А когда никто не видит, Толстой на зеленой полянке танцует мистический танец зикр.

Режиссер плетет прихотливый узор: малоизученные факты и открытия, звонкие и забытые имена, мифы, языческие обряды и ритуалы, балаганная поэзия – из отдельных ниток воссоздает пеструю ткань жизни. Она ткется на наших глазах, собирается из «сцен-реконструкций», плоских марионеток и анимации, документальных кадров и мокьюментари, стилизации под немое кино, театральной постановки, обработанной хроники. Выходит перенасыщенный, сбивчивый – столько всего надо рассказать – кинороман: головокружительное погружение в преданья старины глубокой.

Путешествие дилетантов, перед которыми знающие местные «старожилы» в папахах или белой шляпе Гоголя распахивают неведомые горизонты. И мы в этом путешествии спутники и соучастники действа.

…Любуемся водопадами и геометрией ландшафта, посещаем Музей кавказского горного общества, чтобы познакомиться с его просвещенными создателями – профессором [redacted]-медицинской академии Чечоттом и швейцарским альпинистом Рудольфом Рудольфовичем Лейцингером, организовывавшим приюты для альпинистов в допотопные времена.

…Наблюдаем за древними обрядами (Федорченко настаивает, что самыми что ни на есть подлинными). Женщины в национальных нарядах льнут к божеству плодородия и детей – камню Тушоли в форме фаллоса. Местный юродивый скачет козлом, вымаливая долгожданный дождь. Федорченко льет молоко в иссохшую землю: если впитается, башню здесь строить нельзя. Камера отъезжает – кругом башни, спорящие со скалами. Значит, не впиталось. Строитель очередной башни застрял на шпиле: не слезет, пока не получит спускную плату – корову.

…Мать готова убить собственных детей, чтобы врагу не достались. Спасенного мальчика-сироту усыновляет генерал Ермолов, дают ему имя Петр и фамилию солдата, загубившего его семью, – Захаров. И сразу встык – потешная дуэль между поэтом Лермонтовым и тем самым, но уже взрослым Захаровым. Орудия дуэли – портреты. Лермонтов написан точно, как на известном полотне Зарянко, а вот Захаров – злобный шарж на воинственного чеченца. Да, художник Захаров (его знаменитый портрет Ермолова) так и подписывал свои работы «Захаров-чеченец».

…А это Пушкин. Куда без солнца русской поэзии, описавшего здешний «ужасный край чудес». Крошечный ангел выпорхнет из его чернильницы, и отчаявшийся поэт в ночной рубашке у окна ищет вдохновения в местных пейзажах, чтобы вывести пером: «Кавказ подо мною».

…Солдаты царской армии рубят нарисованные деревья, полностью оголяя предгорье. После гильотины деревьев убивают всех мужчин аула. Сорок шесть гордых чеченских женщин, убитых горем, кра-

сиво танцуя, бросаются в Терек. Их черные прозрачные шали улетают к застывшим вершинам гор.

…Современная прокурорша отчерчивает на схеме витрувианского человека части – объясняет старинную экономику: сколько давали за отрубленное ухо, сколько за удар по голове.

Среди неслучайных наших попутчиков в этом путешествии поэт Ахундов, обучающий Лермонтова чеченскому языку. Первая русская альпинистка Мария Преображенская, преподающая французский язык в гимназии Владикавказа. Бывший офицер Назарбек Шерипов, открывающий первый чеченский театр. И Вахтангов, участвовавший в театральной самодеятельности во Владикавказе.

Странное рукодельное кино. Собранное как фотоколлаж в городском собрании Калуги. На этом коллективном портрете и Шамиль есть. Каждую модель фотографировали отдельно. Федорченко и себя внизу приклеивает – с фотокамерой. Он же с горцами в облаках исполняет под звуки старинной чеченской скрипки мистический суфийский танец зикр. Зикр «открывает двери души божественным влияниям».

Кого же мы в этом путешествии встретили еще? Всех не перечислить – голова кругом: абреки, энтомологи, жители аулов, русские поэты и безжалостные солдаты-каратели, музейные работники и штукатуры, красный шайтан и Гази-Магомед, и воскресший барон, и генерал Засс, борцы с борщевиком, духоборы, Шамиль, актеры, снимающиеся в фильме «Мертвые души». Так в стихии джойсовского «Улисса» сквозь образы дублинцев «прорастают» черты их мифологических «двойников», и «каждый представитель рода человечества оказывается не менее значителен, чем легендарные герои древности».

Весь этот маскарад организовывал перед камерой режиссер Федорченко… пока его не утащили дагестанские злые змеи Улли-Кале, те, что обхватят дерево, а потом, уцепившись за ноги буйвола, притянут его и задушат. Да змеи ли это? Или та самая кинопленка, что оплела инженера-экономиста Алексея Федорченко в далеком 1990-м, когда он очутился в документальном объединении «Надежда» Свердловской киностудии. До сих пор не отпускает. Еще и бенефисной роли в каждой новой картине требует.

Федорченко – визионер-экстраверт: одним фильмом хочет обнять весь мир. Верен своему методу: не скрывая имитации, стирать пыль клише и прописных истин, за которыми не разглядеть подлинной истории. Поэтому эклектика соединяется с хроникой, перфекционизм – с любительством, игровое кино – с мокьюментари и «культур-фильмом». Разумеется, он просветитель. Из первых задач – зафиксировать обнаруженное в архивах или на пленке. Поделиться новыми знаниями. Когда ему сокрушаться, что его, не поддержанные в прокате фильмы, практически не доходят до зрителя. У него в работе всегда несколько проектов.

Среди нынешних – «Митрофан Аксенов. Смерти нет». Как-то увидел на аукционе его книгу «Смерти нет». Выяснилось, что это русский



Алексей Федорченко на съемках фильма «Большие змеи Улли-Кале»

философ, сформулировавший теорию времени как четвертого измерения, один из постулатов которой лег в основу теории относительности Эйнштейна – Минковского. И так как про Аксенова ничего не известно, кинематографисты начали свое расследование – чтобы замечательный ученый занял место, которого достоин.

И «Большие змеи…» при всей экзотичности и демонстративной карнавальности – размышление о серьезном, о разрушительной силе колониальной идеологии большой страны. Следом за вторым фильмом трилогии будет «Енотовый город» – антифашистская антиутопия о спрятанном от мира городе-бункере. И там будут несмонтированные кинопленки – «незавершенные дипломные работы выпускников некоей киношколы». В середине 60-х годов прошлого века на киностудии «Новая Швабия» они снимали фильм о жизни гигантского подземного города, расположенного в пещерах и бункерах под толщей антарктического льда… В начале, видимо, придется ставить спасительный титр: «Все события и герои вымышлены. Любые совпадения случайны». ◆

Наталья Сиривля

СЛОВА

Вспоминая Даниила Андреева

Все мы ощущаем, что живем в унылую и мутную эпоху постправды («Постправда – информационный поток, который намеренно конструируется в современном обществе с помощью средств массовой коммуникации для создания виртуальной, отличной от действительности, реальности с целью манипулирования общественным сознанием».) Если верить Википедии, понятие это возникло в 90-е, во время [redacted] в Персидском заливе, затем оно резко актуализировалось во второй половине 2010-х на фоне Брекзита и предвыборной кампании Трампа, но сейчас ситуация усугубилась до немыслимых каких-то пределов. Почти год, как на Европейском континенте бушует [redacted], и в то же время в стране, ее развязавшей, вполне реально за это слово схлопотать срок, цели [redacted] СВО (специальной [redacted] операции) неясны никому, включая того единственного человека, что отдал приказ о начале вторжения; люди при этом гибнут с обеих сторон, весь мир стоит на ушах в предчувствии ядерной катастрофы, и конца этому не видать.

Так что происходит? Где правда?

Тут обыкновенно следует возражение (как это делает, в частности, Юваль Ной Харари в своей книге «21 урок для XXI века»), что человечество никогда не отличалось особой правдивостью, а на фоне агрессивных [redacted] – так тем паче. Представителям вида Homo sapiens свойственно жить внутри иллюзорных пузырей, в пространстве выдуманных историй; это их сплачивает, мотивирует, вдохновляет, давая тем самым некие эволюционные преимущества. Да, но прежде люди все же верили в эти истории. Они для них были «правдой». А сейчас вряд ли простой российский мобилизованный

способен уместить в своем сознании «укронацистов», которые на следующий день превращаются в «братский народ», чтобы еще через день стать бессмысленными пешками в руках кукловодов-американцев. Кажется, тут никаких мозгов, никакого воображения не хватит, чтобы поверить… Но он идет умирать, он действует. Почему?

Если взглянуть на происходящее с точки зрения наших представлений о языке, то возможны два разных подхода: современно-научный и традиционно-религиозный.

С позиций современной лингвистики слово – случайный результат стихийно сложившегося коллективного договора. Любую вещь, явление, чувство можно обозначить любым сочетанием звуков и нарисованных, абстрактных значков, главное, чтобы другие тебя понимали. Слово – удобный инструмент сохранения и распространения информации, примерно как деньги – инструмент товарообмена. Загвоздка, однако, в том, что слово, автоматически запускающее те или иные нейронные связи в нашем мозгу, критически связано с биохимией нашего организма. Контроль над словом – это контроль над чувствами, стремлениями, желаниями, над всем поведением человека, так что удачно придуманный и успешно навязанный людям дискурс дает огромную, ни с чем не сравнимую власть.

Левая, постструктуралистская философия, восторжествовавшая в эпоху постмодернизма, целью своей полагала освобождение человека от этой навязанной власти безальтернативного, тоталитарного дискурса. От власти больших нарративов. Считалось, что предоставленный сам себе человек самостоятельно способен решить, во что ему верить или не верить, чего хотеть и чего не хотеть. Ведь понятно же, что статистически вменяемый индивидуум при наличии свободы слова и демократических институтов однозначно предпочтет психологическое благополучие, процветание, верифицируемое научное знание, бескровное разрешение конфликтов и рост ВВП. При этом, если кто-то желает верить в плоскую Землю, планету Нибиру и рептилоидов, – ничего страшного! Главное, чтобы на людей не бросались.

Но что-то пошло не так. Механизм производства пустого, условного, высосанного из пальца дискурса, механизм тиражирования постправды оказался в руках престарелого деспота, стоящего во главе огромной страны с гигантским ядерным арсеналом, и при отсутствии альтернатив, т. е. запрете независимых источников информации, и при наличии зато гигантской машины ничем не ограниченного государственного насилия, – случилось то, что случилось. Анализ случившегося с позиций постструктурализма предлагает Михаил Ямпольский в блестящем эссе «Режим имперской паранойи: [redacted] в эпоху пустословия», опубликованном на ресурсе Re: Russia. Ссылаясь на работы Жиля Делёза, описывает нынешнюю Россию как систему, которая «целиком исчерпывается повторением и тиражированием бессмыслицы, производимой деспотом. Главный эффект такой системы заключается в том, что вместо смысла повторение производит эффект лояльности,

преданности и всеохватности. Никто не может объяснить смысла [redacted], но можно бесконечно расширять знаковые цепочки, которые, достигнув воображаемых пределов, обещают произвести смысл. Однако этого так и не происходит. Происходит только экспансия знаков, захватывающая все более широкий круг людей. И хотя такая паранойя производит лишь бесконечное повторение и тиражирование невнятицы, она проникает повсюду, не оставляя места для молчания или увиливания».

Иными словами, недоглядели! Образовалось «гиблое место», где ткань условных, «договорных», основанных на стратегии частного благополучия и вроде как поддерживающих цивилизацию смыслов истерлась, возникла дыра бессмыслицы, куда вся наша планета может ухнуть в один момент. И противопоставить этому особенно нечего, как не способна противостоять хрупкая плоть и расслабленное сознание/воля статистически вменяемого, законопослушного гражданина, идущего в пятницу вечерком за пивом, энергии гигантского грузовика с сидящим за рулем свихнувшимся водителем-камикадзе.

С традиционно-религиозной точки зрения слово – это не инструмент договорных отношений человека и человека, слово – способ коммуникации между человеком и Богом. В Книге Бытия Бог творит мир при помощи слов: «И сказал Бог: да будет свет, и стал свет». Слово, способность/право/долг давать имена делегируется Богом Адаму в раю еще до грехопадения: «Бог вылепил из глины животных и привел их к Адаму, посмотреть, как он их назовет». Имя – не случайный набор звуков, имя – запечатление сущности, орудие власти и постижения, сохранения и заботы. Я не большой специалист по Ведам, но, кажется, и там, Брахма творит Вселенную как текст, как слова, как буквы, а в конце времен втягивает эти буквы обратно. В античной философии Логос, мир Идей у Платона, смысловые структуры-эйдосы у Аристотеля – основа вещей предстоящей человеку реальности и сущности, которыми он оперирует, описывая и постигая ее…

Слово в христианстве – альфа и омега, начало и конец, Слово – Бог и одновременно способ обожения человека. «Слово стало плотью», «Бог стал человеком, чтобы человек стал богом», чтобы все его сознание, вся его «биохимия», вся его жизнедеятельность гармонизировались и совпали с Божественным замыслом, чтобы человек во плоти, весь, целиком, подобно Христу, сделался воплощением Истины. И финальное явление Христа – воплощенного Логоса, – не катастрофический «конец света», не раздача вечных наград и наказаний, не прекращение колеса жизни, но подведение итогов, смена уровня, начало чего-то большего, чего-то лучшего…

Соответственно с религиозной точки зрения человеческое слово никогда не произвольно и всегда содержит в себе элемент Божественной Истины. Все создаваемые человеком структуры взаимоорганизации, все управляющие им «нарративы» и «дискурсы»: мифы, законы, нормы морали, правила логического мышления, критерии красоты,

формы государственного устройства и т.д. – имеют в истоке некое Откровение, некий непосредственный, лицом к лицу диалог с Богом. Все это может быть искаженным, неполным, неокончательным, может нуждаться и нуждается в непременном развитии и периодическом пересмотре, но все, что формулируется и говорится словами, не может не содержать в себе хотя бы крупицу правды.

Возьмем для примера самый «одиозный» и «лживый», на наш сегодняшний взгляд, российский пропагандистский нарратив, оправдывающий СВО.

Его составные части:

Мы – «катехон» («удерживающий»). Мы на пороге всеобщей гибели и распада спасаем мир, позволяя ему остаться в рамках Божьего замысла и сражаясь с Сатаной, Иблисом, ЛГБТ и «родителями 1, 2, 3».

Мы не остановимся. Для нас нет ни чужих и своих интересов, ни чужих и своих границ. Россия не кончается нигде, и мы пойдем до конца.

Мы не нападаем, мы защищаем Истину. Наша кажущаяся агрессия – всего лишь манифестация великой, жертвенной и бескорыстной любви.

Что за всем этим стоит, помимо прагматики сохранения моносубъектной, авторитарной власти и стремления напрочь отшибить у подданных последние остатки мозгов?

Ни больше ни меньше, на мой взгляд, как вся российская история и проявляющаяся в ней российская идентичность.

Гигантская империя, самая большая на свете, образовавшаяся путем экспансии, больше похожей на бегство от непереносимого гнета центральной власти. Страна, вечно вдохновляемая заимствованными идеями: от Третьего Рима до Третьего Интернационала, – и неизменно при этом разгоняющая их до проектов мирового масштаба. Закомплексованная общность, вечно озабоченная своей «правотой», находя ее доказательства и обоснования в своей «силе». Цивилизация, мятущаяся между Западом и Востоком, между Европой и Азией, меж сонной неподвижностью и пафосом лихорадочного развития, между жаждой созидания и варварской готовностью разрушать.

Вот говорят, что Россия – Орда. Но главной ценностью Орды была глобальная безопасность и глобальный контроль, так, чтобы «девственница с золотым блюдом на голове могла спокойно пройти от одного конца ойкумены до другого, сохранив при этом и блюдо, и девственность». В то время как главная ценность и пафос России – всеобщее спасение, преображение мира, Царство Божие на Земле.

И что если в это действительно взять и поверить? Что получится, если горизонтальный вектор российской истории взять и поставить вдруг «на попа» – то есть развернуть от бессмысленной территориальной экспансии к реальности служения Высшему?

Я не стану пророчествовать, ибо уже существует гениальный пророческий текст, где нечто подобное примерно описывается. Это

«Железная мистерия» Даниила Андреева (первое произведение, которое меня неодолимо потянуло перечитать сразу после 24.02.2022). «ЖМ» – драматическая поэма в стихах в двенадцати актах, написанная Андреевым в тюрьме, в промежутке между 1950 и 1956 годом, и повествующая об метаисторических судьбах России XX–XXI веков.

Акты с первого по пятый посвящены недавнему прошлому и живописуют события от революции до смерти Сталина. Но уже в шестом – «Крипта» – в собрании задыхающихся в бодром советском аду носителей и хранителей недобитой российской духовности появляется Неизвестный – пророк с явными чертами самого Даниила Андреева и, ведомый Даймоном, раскрывает над ними Небо – великий синклит праведников, святых правителей и гениев Руси, на котором решается, что будет дальше.

Акт 7 – «Гефсимания». Яросвет – российский народоводитель, получает согласие высших сил на то, что от его мистического брака с душой России – Навной родится Звента Свентана – прекрасная душа объединенного человечества. Однако цена, которую придется за это заплатить, – страшная. Навна томится в плену, в недрах Друккарга (инфернального Петербурга), и, чтобы соединиться с ней, Яросвет должен допустить уничтожение Жругра (жуткого и всесильного демона российской государственности), иными словами, он должен позволить своей стране потерпеть сокрушительное, абсолютное поражение в назревающей мировой [redacted]

Акт 8 – «Спуск». Неизвестный вместе с Даймоном на глазах у потрясенных обитателей крипты нисходит в российский ад: глухие стенания замурованной Навны, интеллектуальная гордыня правящих этим миром игв, безжалостная ярость раррургов – силовиков, тупое бахвальство Жругра, открыто притязающего на мировое господство, и горечь былых правителей – кариатид, вынужденно, в посмертии, подпирающих эту нечеловеческую конструкцию. Слои все ниже: унылая, бессмысленная пустыня, нескончаемый шорох выпотрошенных, убитых, потерявших человеческий облик скорлупок-душ – и самое дно: полное безвременье, глухая вечность, «недвижный миг предельной муки». Для героя это последняя инициация, освобождение от всех земных обольщений, от всех инфернальных соблазнов. Дальше он получает новое имя – Экклезиаст – и готов на все ради осуществления спасительного, Высшего плана.

Акт 9 – «Низвержение». Тут разворачивается собственно битва. Уицраоры соседних держав вторгаются в Друккарг, Жругр повержен, правда, один отросток в лице некоего [redacted]начальника успевает укрыться в стенах Речного форта и оттуда нажать на кнопку, подвергнув ядерной бомбардировке столицы главных европейских держав.

Акт 10 – «Пепелище». Мятеж подавлен, Жругр окончательно сметен, но на просторах России воцаряется Велга – царство кровавой анархии: голод, беспризорность, ужас, насилие, смерть. И тогда Яросвет приносит себя в жертву – он рассекает грудь, откуда изливают-

ся потоки эфирного света. Навна собирает этот свет в подобие чаши и проливает вниз – в слои непереносимых «страдалищ», вызволяя, высвобождая, воскрешая к жизни искалеченные, выпотрошенные, убитые души. Они поднимаются вверх: на земле все больше рождаются дети, способные слышать голоса даймонов и ласковый шепот стихиалей (природных духов). Эти дети сами откуда-то знают то, о чем пророчествует Неизвестный–Экклезиаст. Создается новая система воспитания, возникает движение «босоножек» – странных «юродивых», твердящих о единстве с природой, ненасилии и бескорыстной любви. Их преследуют, над ними глумятся, но постепенно их пафос все больше захватывает людей.

Акт 11 – «Возможности». Жизнь устаканивается. Россия перестает существовать в качестве отдельного государства и добровольно вступает в конфедерацию европейских народов, к которой постепенно присоединяется и весь остальной мир.

Акт 12 – «Роза Мира». На руинах Цитадели – неприступной резиденции инфернальных российских правителей – возводится прекрасный храм Розы Мира – новой религии, соединяющей в себе все духовные постижения человечества. Там происходит служение, и «Роза начинает раскрываться в просторы духовной вселенной. Ее дыхание поднимается к Солнцу Мира».

Верить во все это или нет – личное дело каждого, но, раз уж мы все равно живем в эпоху постправды, то, согласитесь, заниматься созиданием Розы Мира как-то интереснее, чем просто сетовать на бессмысленность происходящего. ◆

Наталья Серкова

ЧТО-ТО ГДЕ-ТО РЯДОМ

Жива ли еще истина, и если да, то как нам в этом убедиться

Слово «постправда» за последние несколько лет уже успело набить оскомину и, кажется, стало общим местом. «Мы живем в эпоху постправды» – это короткое высказывание, как правило, приправленное легкой ноткой пораженчества при использовании, как будто становится всеобщей индульгенцией для всех нас – отпущением грехов от нежелания или невозможности понять, что происходит вокруг и даже внутри нас самих. «Эпоха постправды» – это такое состояние, при котором оказывается невозможно обнаружение истины. Причем эта невозможность не прикладного толка – она происходит не от недостатка наших усилий в таком поиске и не от хронической неполноты (или, наоборот, дурного переизбытка) изучаемых данных. Скорее, речь идет о качественной, онтологической, если хотите, невозможности – истина как финальная инстанция благородного поиска сегодня оказывается в принципе, по самому своему существу необнаружима. Наличие истины в некоем виртуальном месте вселенной подразумевает наличие в этой вселенной неких финальных точек, до которых страждущие правды рано или поздно сумеют добраться. Они будут ползти извилистыми, но направленными вперед путями, будут идти из прошлого в будущее, отметая по пути ложь и дурные копии подлинных вещей, пока не доберутся до той точки, где истина будет ждать их во всем сиянии своего блеска. Это классический способ поиска истины: линейное, направленное движение, имеющее свои начало и конец. Вполне узнаваемый, интуитивно считываемый всеми нарратив, этически ценный и, как нам по-прежнему кажется, очевидно необходимый. В этом смысле поиск истины – гораздо более глубинная потребность человека европейской цивилизации, чем нам может показаться. И тем больнее стал-

киваться с ситуацией, в которой нам вдруг заведомо отказано в успехе такого поиска.

Что же сломалось в сегодняшнем мире? Почему этот извилистый, но линейный путь к финальной точке оказывается нам больше недоступен? Истина не может существовать сама по себе. Она всегда нуждалась во внешней верификации, всегда должны были существовать кто-то или что-то, будь то Бог, царь, указ Президиума Верховного Совета или ваш собственный отец, от чьего имени происходило утверждение истины в качестве таковой с сопровождающим отделением зерен от плевел. Такая верифицирующая инстанция обладала полномочиями устанавливать предел – вашего вопрошания, действия, движения в мире. Легитимация самой же такой инстанции парадоксальным образом происходила посредством ей же устанавливаемой истины. Пример такого кунштюка можно встретить у средневековых схоластов. Так, одно из доказательств существования Бога Фомы Аквинского строится на том, что поскольку мы способны воспринимать различные степени совершенства в этом мире, то должна существовать и высшая степень такого совершенства, которой, очевидно, будет являться Бог. В то же время искомые степени совершенства мы способны воспринять именно потому, что знаем: где-то есть истинная вершина совершенства, называемая Богом, и именно благодаря ей мы не слепы к прекрасному. Таким образом, мы оказываемся в замкнутом круге: Бог наверняка существует потому, что есть степени совершенства, но степени совершенства существуют благодаря существованию Бога. Или другой пример: в патриархальном обществе белый гетеросексуальный мужчина по умолчанию транслирует истину, но неотчуждаемым правом на эту трансляцию он когда-то наградил себя сам. Таким образом, если мы присмотримся внимательней, то увидим, что каждый поиск финальной истины погружает нас внутрь замкнутого круга, где истина и тот, кто ее озвучивает, взаимно обусловливают друг друга. И тогда, увидев это, из поля чистых космических сфер мы вдруг влетаем в поле языка, где бесконечно подтверждающие друг друга высказывания пляшут в дискурсивном хороводе под названием «Истина где-то рядом».

И хотя о как таковом феномене постправды заговорили не так давно, ситуация внутриязыкового движения истины стала анализироваться интеллектуалами (в первую очередь философами-структуралистами) еще в середине XX века. Как и любой теории, ей понадобилось время, чтобы из разряда подтверждаемой отдельными примерами гипотезы перейти в разряд ситуации, наглядно проявляющейся в современности и в той или иной степени замечаемой всеми. Сегодня, пожалуй, никого не удивишь фразой о том, что любая истина содержится в языке, но более радикальное проговаривание этого тезиса – о том, что именно и только в языке она берет начало и находит свой конец, – попрежнему еще может повергнуть кого-то в тревожное, а то и возмущенное состояние. Как же тогда быть с теми, о ком было упомянуто в самом начале, – с теми, кто продолжает упорно двигаться извилисты-

ми, но направленными вперед дорогами, ведущими к истине? Как бы жестоко это ни звучало, но кажется, на это сегодня способны только подлинные метафизики-одиночки – те, кто продолжает верить: истина – вещь потусторонняя, и, как бы мы ни стремились унизить и смутить ее в дольнем мире, в мире горнем она останется неприкосновенной. Этих одиночек (а частица такого метафизика – и в этом совсем не стыдно признаться – живет в каждом из нас) крайне смущает тот шум, который устраивается в СМИ, смущают книги, написанные как будто низачем, и фильмы, снятые, как кажется, одновременно обо всем и ни о чем конкретном. Их смущают вариативность и многоголосие – ведь именно это является следствием открытия того факта, что истиной сегодня может оказаться грамотно составленный в Telegram'е пост (с тем же успехом, однако, он может оказаться и полной бессмыслицей). Эти одиночки готовы биться с самим языком, только бы докопаться до правды, и в острые периоды перемен, подобные текущему, такая борьба часто становится по-настоящему драматичной.

Драма этой борьбы, помимо прочего, заключается в том, что язык – это пористая, подвижная структура, крайне плохо подходящая для выявления чего-то абсолютного, финального и на сто процентов непротиворечивого даже внутри самого себя. Самый изощренный аргумент можно оспорить, самый убедительный довод – разбить, самый что ни на есть подтвержденный факт – столкнуть с не менее подтвержденным фактом-противоположностью. Но еще хуже ясно высказанной позиции, пусть и слегка внутри себя противоречивой, в такой ситуации оказывается позиция, высказываемая завуалированно, так, что у вас начинает слегка (или, может быть, даже не слегка) кружиться голова от смутности предлагаемого вам посыла. Но, подождите, мы еще не достигли дна: хуже, чем это, будет, пожалуй, одновременная атака таких смутных, перекошенных, неясных, двусмысленных высказываний, каждое из которых перекрывает соседнее, создавая коллективный гул такой силы, что хочется заткнуть уши и просто читать каналы с мемами, на которые вы уже давно и, кажется, именно на такой случай были подписаны. В этом смысле ситуация постправды означает пересмотр самого понятия «правда» и принятие того, что любая правда сегодня не является неоспоримой, конечной и такой, обнаружив которую, даже самый заядлый спорщик будет повержен. Сократу с его диалогами сегодня пришлось бы по-настоящему нелегко. Хотя, думаю, что такой изощренный ум сегодня стоял бы в первых рядах медиаинфлюенсеров, имея мнения, которые было бы сложно, но все же возможно оспорить.

Ситуация постправды не отменяет ни наличия позиции, ни уместности желания ее отстоять. Но чего действительно требует такая ситуация, так это выработки принципиально нового языка, на котором эта позиция будет выражаться. И речь, конечно, идет не только о языке, на котором пишутся тексты, – это касается и визуальных практик: современного искусства и кино. В современном искусстве вот уже несколь-



Виталий Безпалов. In the darkness of a trench, a deep cut, dark water heavier than earth, presenting lit by our own cinematic blood, cinematic and pathetic. Цифровой коллаж, 2023



Виталий Безпалов. In the darkness of a trench, a deep cut, dark water heavier than earth, presenting lit by our own cinematic blood, cinematic and pathetic. Цифровой коллаж, 2023

ко последних лет наблюдается яркая тенденция со стороны художников скорее загадывать загадки и путать следы, чем ясно высказываться о происходящем. Вместо того чтобы критиковать «ситуацию постправды», они, скорее, принимают ее правила и выжимают максимум из текущего дискурса. Такой подход видится гораздо более продуктивным, чем попытка говорить языком тех времен, когда художник брал на себя этически нагруженную роль чревовещателя, транслирующего Правду с большой буквы. Его продуктивность заключается в том, что за счет использования по сути тех же приемов, из которых соткан популярный СМИ-контент, такое искусство имеет возможность само становиться вполне себе популярным контентом, расползаясь по соцсетям и захватывая внимание аудитории. Эта витальная, виральная сила подчас делает из художников производителей мемов, а современный мем, как известно, представляет собой одну из ярчайших иллюстраций абсурдности и парадоксальности текущего дискурса. В искусстве такие абсурдность и парадокс, несостыковка и смысловое движение по кругу доходят до своего предела, болезненно возбуждают внимание зрителя, как правило, звучат сложнее и изощреннее, чем то, что транслирует нам продукт популярной культуры. Тесную связь последней с новейшими примерами искусства, равно как и крайне продуктивную связь такого искусства с самыми возмутительными и проблемными аспектами современного дискурса, при внимательном рассмотрении становится невозможно отрицать.

Скажу более детально о методе работы художников в том числе для того, чтобы наглядно показать тесную связь их подходов с языком кинематографа, имеющего дело с постправдивым миром. Выше уже было упомянуто о мемах. Так вот, художник берет всеми узнаваемые образы, будь то фотографии Бритни Спирс или кадры из «Сумерек», и скручивает их вместе со смыслами и формами, принадлежность к которым никогда не казалось очевидной и явной как для поклонников Toxic или Роберта Паттинсона, так и для тех, кто смотрел только одну серию вампирской саги, и ту не до конца. Или другой пример: манипулируя с материалами, техниками и формами, художник создает так называемые weird objects – буквально «странные объекты», не узнаваемые взглядом с первого раза, поломанные, жуткие, деформированные образы, отсылающие к дальним уголкам нашего сознания (или подсознания?), вытаскивающие припрятанные там страхи, тревоги и желания. Такие weird objects могут выглядеть агрессивно, игриво или даже заманчиво, могут иметь болезненно мутировавшие под чьим-то воздействием человеческие черты, тем самым затрагивая отдельную, крайне популярную в современной культуре тему постантропоцентризма – ситуацию «после человека» (куда может завести автора такое «после» – отдельный вопрос). Эти objects перестают быть пассивными объектами для наблюдения, вместо этого они как будто готовятся атаковать вас – и кто знает, возможно, наилучшим решением будет попытаться спрятаться от них и спрятать подальше дальние уголки своего сознания.

Еще один подход, часто применяемый художниками, лежит уже, скорее, на территории текста. Выставкам и отдельным работам часто даются как будто слишком простые и очевидные, даже нелепые, а иногда, наоборот, слишком замысловатые и, как кажется, далекие от сути происходящего названия. Тексты к выставочным проектам, вместо того чтобы разъяснять суть происходящего, часто еще больше запутывают дело, становясь дополнительным слагаемым в общей головоломке. Все это оказывается напрямую связано с описываемой выше дискурсивной ситуацией. Именно там, где нас заставляют бродить кругами в поисках смысла, обманываться образами, на первый взгляд хорошо узнаваемыми, но получающими непривычное для их прочтения соседство; там, где мы не можем легко выстроить понятный ассоциативный ряд по отношению к странному объекту; наконец, там, где нам одновременно как будто стремятся рассказать сразу не одну, а множество историй, – на такой территории мы собственной кожей ощущаем невозможность прежнего способа поиска истины и, что еще важнее, как таковое устаревание прежних представлений о том, что эта истина может собой представлять.

Важно заметить, что подобные манипуляции совершаются художниками без явно выраженной иронии. Скорее абсурдистский, избыточный и часто кажущийся ироничным (если не издевательским) характер создаваемых ими наслоений уравновешивается выскакивающей в самый неожиданный момент серьезностью транслируемой ими позиции. Правда, разглядеть такую серьезность оказывается совсем непросто: для этого нужно успешно избежать затягивания в водоворот организуемой художниками хулиганской игры – со смыслами, формами, нарративами и, в конечном итоге, с самим зрителем. На этом месте мне хочется провести обещанную параллель между современным искусством и современным кинематографом и указать на вопиющую связь между ними, лишний раз подтверждающую всеобщность ситуации, в которой мы все сегодня оказались. В первую очередь в голову, конечно, приходит прошлогодний фильм «Всё везде и сразу» Дэниела Шайнерта и Дэна Квана, как будто идеально иллюстрирующий все вышеописанное. Начать разговор о нем можно прямо с названия, и на русском, и на английском языке звучащего довольно нелепо и, казалось, не предвещающего ничего замысловатого. Фильм пузырится от всевозможных weird objects, разваливается на части от переизбытка сменяющих друг друга, но существующих одновременно нарративов, а иногда как будто откровенно издевается над зрителем, полифонически соскакивая с одной повествовательной интонации на другую. И во время, и после просмотра очень сложно определить темпоральность, с которой происходят действия фильма – в этом смысле он действительно погружает нас в ту самую кружащую «всювездесразущность», отметающую любые линейные построения историй и последовательное течение действия.

Характерно и то, что неожиданным образом и здесь ирония в конечном счете оказывается лишь уловкой и не отменяет серьезного, даже патетичного финального режиссерского высказывания. В мире хаоса, недостаточных данных, обмана, странных объектов и обезумевших людей нас спасет Любовь – пожалуй, это тезис, с которым в конце фильма ожидаешь столкнуться меньше всего. Буквально за несколько секунд зрительские ожидания опрокидывают – и ты сталкиваешься с такой крайней серьезностью, о которой все предшествующие два часа не было и речи. Пожалуй, именно благодаря этому «Всё везде и сразу» из убедительного упражнения в актуальных эстетических экспериментах переходит в разряд действительно большого кино. Интуиция режиссера оказывается абсолютно точной: текущая современность тотального «пост» не отменяет ни Истины, ни Бога, ни Любви. Просто, повторюсь, искать и находить все это теперь требуется уже другими, чем те, к которым мы привыкли, путями. И сами эти Истина, Бог и Любовь неизбежно трансформируются под действием ломающегося языка – выходя из языковых игр покореженными и отмененными, они, кажется, начинают существовать там, где требуется производство других типов высказываний и, как следствие, других онтологических установок, других способов сбора, обработки и систематизации данных, другой философии, другого искусства и другого кино.

Безусловно, фильм Квана и Шайнерта не является единственным представителем семейства «постправдивых» фильмов. В той или иной степени сюда могут и должны быть отнесены их же «Человек – швейцарский нож», «Вивариум» Лоркана Финнегана, последние фильмы Брэндона Кроненберга, «Легенда о Зеленом рыцаре» Дэвида Лоури, чуть более раннее «Убийство священного оленя» Йоргоса Лантимоса и некоторые вещи студии A24, менее нашумевшие низкобюджетные фильмы вроде «Песни дьявола» Лайама Гэвина и даже (я не шучу – детский контент мы не должны сбрасывать со счетов) сериальная сага о миньонах – существах, совмещающих в себе все возможные противоположности во вполне себе актуальном парадоксальном ключе. Перечисленные фильмы тем или иным образом имеют дело с двусмысленностью, абсурдом, сложными для усвоения интонациями и экспериментальной картинкой. Во время их просмотра создается приятное ощущение того, что и режиссер, и мы вместе с ним находимся на пути поиска качественно новых подходов, когда никто не боится недосказанности, странности и собственной растерянности от непонимания происходящего (эффект, которого совсем не смогли добиться шумевшие несколько лет назад «Аннигиляция» Алекса Гарленда и «Солнцестояние» Ари Астера). Все эти фильмы – хороший пример того, что сегодня недостаток понимания и однозначности перестает быть препятствием для разворачивания перспективы будущего и поиска истины. Вместо этого недостаток превращается в преимущество и оборачивается потенцией к поиску – нового искусства и, в конечном итоге, нового смысла без приставки «пост». ◆

Ирина Марголина

ПОДДЕЛЫВАЯ ВРЕМЯ

Цвет, аура и «цифра»

Мы восстанавливаем-реконструируем контент. Мы создаем симуляцию. Мы имитируем опыт. Транспонируем пленку. Переделываем пленку. Подделываем пленку. Изготовляем пленку-фейк. Выставляем пленку на продажу.
[…] мы можем стабилизировать изображение, почистить помехи в фильмовом канале, удалить царапины и пыль, восстановить пропущенные кадры или склеить имеющиеся, мы можем добавить цвет, усилить резкость или смягчить фокус, добавить или убрать зерно, вдохнуть новую жизнь в тот кусок аналогового хлама, что нам принесли. В сравнении с нами Виктор Франкенштейн будет выглядеть любителем.

Юрий Меден. «Царапины и глитчи», 2021[1]

Легко поверить царапине. Поверить пыли и выцветшему изображению. И хотя Вальтер Беньямин в своем прославленном эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» отказывает кинематографу в праве на ауру, нужно лишь выждать – пленка состарится, а состарившись, напитается и необходимой ауратичностью. Устаревание и смена аналоговых технологий и носителей наделяют фильмы приметами своего времени. Необходимость в отыскивании некоего оригинала (например, мастер-копии или сделанной в то же время позитивной копии с той же мастер-копии) оказывается легко подменена оригинальностью самого опыта: просмотр фильма с уникальными следами старения подобен соприкосновению с подлинником. Одна копия со временем становится отлична от другой и таким образом перестает быть копией.

1. *Meden Jurij.* Scratches and Glitches. Observations on Preserving and Exhibiting Cinema in the Early 21st Century. Austrian Film Museum, 2021, p. 23: http://cup.columbia.edu/book/scratches-and-glitches/9783901644870

В движении

Разумеется, такое ви́дение пленочного кино и уж тем более поправки в отношении беньяминовского текста возможны только ретроспективно. Хотя, если приглядеться, первым зрителям кинематографа доступен очень схожий по своей оригинальности опыт, ведь у них есть отличный медиатор – цвет. Технологии цветного кино в целом довольно недолговечны – почти все на протяжении XX века – и легко состариваются: выгорают, выцветают или вовсе оказываются невоспроизводимы, сохраненные на отдельных цветоделенных негативах. Ранние техники окраски и того деликатнее: либо позитив окрашивается вручную такими же, вручную разведенными растворами, либо негатив обрабатывается химически за счет подмены серебра цветными солями (чем занимается лаборант-химик). Вот уж точно ранний цвет можно назвать оригинальным, даже hand-made, а ранние цветные фильмы уникальными. Более того, цвет этот, равно как и первые кинематографисты, и вся ранняя кинопромышленность, пребывает в постоянном движении.

Цвет движется за линии контура в руках уставшей работницы цеха по окрашиванию на кинофабрике и увеличенный стократ движется, создавая размашистые цветные всплески, перед публикой в кинозале. Виражный цвет разного качества и стойкости движется с экрана на экран, становясь все бледнее и бледнее в безжалостных лучах проекционной лампы. Особенно быстро бледнеет и пропадает синий.

Совершает цвет и международные путешествия: светло-оранжевый вираж ливийских ландшафтов, показанных в кинотеатрах Италии, сменяется зеленым виражом ливийских ландшафтов в Великобритании. Все потому, что в разных странах разные стандарты для экстерьерных сцен, вот и одни и те же фильмы окрашены по-разному[2]. Бывает, цвет появляется из ниоткуда и уходит в никуда. Так, одной из практик в США становится окрашивание съемной линзы кинопроектора вместо непосредственного окрашивания сцен на пленке: когда и какой цветной гель наложить на стеклышко, решает киномеханик прямо во время киносеанса, если ему, конечно, охота.

Когда во второй половине XX века архивы ринутся восстанавливать немой фонд, эта хрупкость, техническое несовершенство ранних техник окраски затруднит копирование цвета на новые, более стабильные носители: например, перенос с горючей нитропленки, не менее подвижной, чем сам цвет (она подвержена усадке, требует специальных условий хранения, еще и легко воспламеняется без возможности потушить пламя), на безопасную триацетатную. Потому и немое кино долгое время, если не до сих пор, будет восприниматься как черно-белое, а еще – «прыгающее». Цвет, как и физичность пленки, еще не раз будет отвечать за конструирование времени, но здесь несуществующий, измышленный, поддельный облик этого времени создается через минус-прием. Фильмы, переписанные без цвета и на неправильной скорости 24 кадра в секунду

2. Restoration of Motion Picture Film (Butterworth-Heinemann Series in Conversation and Museology). Edited by Paul Read, Mark-Paul Meyer. Oxford and Woburn, MA: Butterworth-Heinemann, 2000, p. 184.

вместо необходимых 16–18, создают слепок эпохи, которой никогда не существовало.

Движение раннего цвета хоть и повсеместно, но попадаются в 1910-х и устойчивые величины. Так, к 1915 году многие производители начинают выпускать предвирированную пленку, которая не требует дополнительного лабораторного окрашивания. Да и за отдельными цветами виража довольно быстро закрепляются определенные значения: кадр синий – ночь, зеленый – лес, красный – [redacted]. Но производителей пленки так много, что едва ли возможно отыскать два одинаковых красных цвета. И даже те, что есть, обретают конкретику только в каждом отдельном сюжете: на смену красной [redacted] легко может прийти красная любовь. Кажется, цветовая техническая воспроизводимость просто недостижима. Но нет, она уже в пути: в том же 1915-м начинает работать над своей технологией Technicolor Герберт Калмус.

На протяжении двадцати лет он будет совершенствовать систему, пока в 1935-м не выйдет «первый» цветной фильм «Бекки Шарп», сделанный по трехцветному методу Technicolor и учитывающий все цвета спектра. Теперь уж точно цвет накрепко связан с технологией. А это значит, что когда одна технология уступит место другой, более совершенной, то и все прежние, технологически устаревшие цвета тотчас будут озарены аурой своего времени, памятью о нем. Пленка, и без того мощное средство «воплощения времени»[3], вместе с цветом и вовсе превращается в машину времени. Но тут, как и с аурой, нужно подождать.

Машина времени

Для того чтобы машина заработала, потребуется еще двадцать лет и целый ряд факторов. Во-первых, открытие киношкол и синематечных кинотеатров, которые позволят отсматривать кино прежних десятилетий. Во-вторых, растущий на протяжении 1960-х интерес киноархивов в пополнении своих коллекций с немыми фильмами, количество которых оказалось (и по сей день остается таковым) преступно мало. Но самым, пожалуй, важным фактором стала доступность цветной съемки – в 1952-м Kodak выпустил свою пленку Eastmancolor, не только финансово доступную, но и не требующую специального оборудования для съемки и обработки материала (как того требовала система Technicolor).

В 1960-е происходит активная работа по осмыслению цвета как средства выразительности. Осмысляют все – нововолновцы, Бергман, Антониони, Хичкок. К тому же в середине 1950-х цвет постепенно высвобождается не только из-под практически монополизировавшего рынок цветного кино Technicolor, но и из-под тяготеющих над ним коннотаций измышленного, фантазийного, ирреального: с тех пор как Дороти ступила из монохромной сепии в яркую страну Оз, мало что изменилось. Внезапно спасло цветное телевидение – а значит, и цветные новости – получившее распространение в Европе и Штатах в середине

3. См. интервью с Биллом Моррисоном, опубликованное в блоге журнала «Сеанс»: https://seance.ru/articles/bill-morrison-film-2/



«Бекки Шарп», режиссер Рубен Мамулян

1950-х. Теперь цветными могли быть вполне реальные события – свершилось. Правда, ненадолго.

Еще двадцать лет, и вот уже к середине 1970-х сформировались отчетливые цветовые коды[4]. Настоящее продолжало быть цветным, а вот прошлое, как и раньше, разделилось на два лагеря: цвет там все еще означал павильонную техниколоровскую условность, а черно-белое изображение было отдано реальности. Когда в 1982-м Алан Пакула экранизирует «Выбор Софи» Уильяма Стайрона, то флешбэки героини сделаны практически монохромными. Из личных воспоминаний они постепенно превращаются в воспоминания истории, почти в документ. Черно-белое, обесцвеченное, монохромное или вирированное изображение (как хроника 1910-х) продолжает отвечать за подлинность. Отсутствие цвета нагнетает ощущение документальности в «Списке Шиндлера» Стивена Спилберга в 1993-м. Сводит к черно-белому изображению, дистанцированному и укорененному в истории «Белфасте» Кеннета Браны в 2021-м. Спилбергу, который в 1993-м, конечно же, снимает на пленку, достаточно напустить поддельной ауры черно-белого изображения, а вот у Браны (и многих других) подделываются и аура, и пленка.

Собственно, начиная с 1970-х интерес к цвету в кино будет только расти в среде исследователей и архивистов. Поднимет вопрос о цветовой реставрации фильмов на Венецианском кинофестивале 1980-го Мартин Скорсезе. Неудивительно, что именно у Скорсезе можно будет найти и прямую работу с конструированием времени через цвет, более того – через имитацию цветовой технологии. В байопике о Хауарде Хьюзе «Авиатор» (2004) Скорсезе будет стилизовать цвета фильма сначала под двухцветную систему Technicolor (когда действие происходит в 1920-е), а потом и под трехцветную (1930-е годы). Но Скорсезе

4. См.: *Misek Richard*. Chromatic cinema. A history of screen color. Chichester, U.K.; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010, p. 90.



«Чертополох», режиссер Эктор Бабенко

не единственный. С тем же работал в «Чертополохе» (1987) и Эктор Бабенко. Разумеется, Бабенко, снимая на пленку, работал с цветом костюмов и декораций, Скорсезе же контролировал все детали при помощи цифрового программного обеспечения. «В отличие от традиционной аналоговой цветокоррекции, цифровая позволяет изменять каждый из цветовых компонентов (красный, зеленый, синий, равно как и их комплементарные цвета – желтый, голубой и пурпурный) независимо друг от друга. К тому же только при помощи «цифры» возможно избирательно менять цвета каждого отдельного элемента в кадре»[5].

Новые возможности цифровой цветокоррекции создают glorious fake Technicolor. Скорсезе в этом вопросе педантичен: ему нужно определенное время и определенные приметы устаревания. Когда же Бабенко вместе с Джаннин Оппуолл и Робертом Гуэррой, художниками фильма, воссоздает в «Чертополохе» красно-зеленую двухцветную палитру ранних цветовых техниколоровских процессов, то конструирует не столько 1920-е, сколько некий общий цветовой облик времен Великой депрессии: действие фильма разворачивается в 1938-м, когда уже вовсю используется техниколоровская трехцветка, и настолько обеднять цветовую гамму вовсе не обязательно.

Создает некий абстрактный цветовой облик после[redacted]ного времени и Кантемир Балагов в «Дылде» (2019), цветовая гамма фильма также сведена к двум цветам – древесно-красному и зеленому. Конечно, это могут быть и до[redacted]ные цвета, только вот там, в советской двухцветке, преобладали скорее красный и синий. И все же срабатывает. И когда Александр Золотухин в своем фильме о Первой мировой «Мальчик русский» цифрово стилизует изображение под пленочное зерно и блеклые цвета, которых и в помине не было в [redacted] хронике 1910-х, – тоже ведь срабатывает.

5. *Fossati Giovanna.* From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p. 47.



«Авиатор», режиссер Мартин Скорсезе

Цвет, псевдоаура и «цифра» создают прошлое, в которое очень легко поверить: мы как будто смотрим на подлинник, состарившийся, блеклый, зернистый.

Аттракцион

Где-то в конце 1960-х оператор Леонид Косматов, размышляя в своих теоретических заметках о восприятии цвета человеком, пишет о том, что в современности с ее цветными поверхностями и стеклами цвет больше не является качеством какого-то конкретного объекта, цвет – это признак некоего обстоятельства, места, времени или погоды[6]. При этом, пока Косматов взирает на цветные объемы и плоскости современного мира, кино оттепельного периода предъявляет зрителю черно-белую действительность. Цветных телевизоров в свободной продаже еще нет, и актуальная повестка просто не может быть ярмарочно-цветной, каковыми были цветные фильмы второй половины 1950-х, хлынувшие на экраны после смерти Сталина. Оно и верно. Цвет хоть и умеет отлично передавать ощущение времени, но с подлинностью у него дела плохи. Неуемный, неподконтрольный, даже анархичный, как называл его Тарковский, цвет так никогда до конца не освободится от своего фантазийного значения.

Если он и может предложить нечто подлинное, так это зрительский опыт, с которого все и начиналось. Когда Марианн Левински в 1995 году описывает просмотр программы Amsterdam Workshop, посвященный цвету в немом кино, она говорит, что остро ощутила: у наложенного вручную цвета нет временно́го измерения, это чистое присутствие. То же касается и виража, если цвета сменяют друг друга достаточно быстро. И неважно, выцвели цвета или нет. Сделан фильм три недели или сто лет назад – мы ощущаем цвет сейчас[7]. Только вот

6. См.: РГАЛИ, ф. 3386, оп. 1, ед. хр. 13, с. 68.

7. См.: ‘Disorderly Order’: Colours in silent film. Edited by Daan Hertogs and Nico de Klerk. Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, p. 43.



«Апокалипсис сегодня», режиссер Фрэнсис Форд Коппола

это должен быть особенный цвет. Цвет в движении, цвет, освобожденный от драматургических рамок и ауратичных стилизаций. Цвет как данность, цвет как чистый аттракцион.

Сергей Эйзенштейн, разрабатывая теорию цвета в кино, предлагал очень конкретные шаги для создания цветовой драматургии фильма. Сначала нужно было отделить цвет от предмета[8], например, показав предмет на контрастном ему фоне. Цвет, таким образом, приобретает самостоятельность, в него можно вкладывать какое-то новое смысловое значение. То есть когда такой же цвет в следующий раз встречается в фильме, то он отлично встраивается в заданный драматургический цветовой ряд. Так вот второй этап – отделение цвета от предмета – и был этим самым чистым присутствием.

В ранних работах с цветом все было относительно просто – мало того что он отлично отделялся от любых предметов да и вообще едва бы к ним прикреплен, но еще и активно использовал эту самую аттракционную функцию. Цвет, в отличие от устаревших техниколоровских техник, не создавал визуального образа, который переносил бы в какую-то ушедшую эпоху. Зато оставался неизменными и одинаково оглушал зрителя что в «Грандиозном фейерверке Брока в Хрустальном дворце» (1902), что в «Апокалипсисе сегодня» (1979), что в сюрреалистичных фантазиях о немой эпохе Гая Мэддина. Эти цвета не переносят во времени, они из него вырывают. Прямиком в «здесь и сейчас». Развлекают, не помышляя об ауре.

Такому цвету радовался Марлен Хуциев, когда увидел свою «Весну на Заречной улице» окрашенной. Цвету в фильме, конечно, делать было нечего, но радость от аттракциона никто не отменял. Этому же цвету радовался Николай Майоров, когда писал о своем опыте восстановления «Цветущей юности»: «Авторы фильма в 1939 году и не по-

8. *Эйзенштейн Сергей*. Неравнодушная природа. М., «Эйзенштейн центр», 2004, т. 1, с. 611.

дозревали о том, насколько более красочным может получиться их фильм, обладай они в то время современной техникой»[9]. Цвету же радовался Витторио Стораро, когда рассказывал на Болонском фестивале архивного кино о восстановлении и реставрации «Апокалипсиса сегодня».

Когда в 2000-е кинотеатры стали постепенно отказываться от пленочных кинопроекторов и переходить на новое оборудование для воспроизведения цифровых носителей, среди киноархивистов активно велись дебаты о переходе к этой новой технологии. Как Беньямин об ауре, архивисты возвещали о смерти пленочного кино. При этом именно цифровая обработка – с ее гениальной цветокоррекцией – позволила, как никогда раньше, приблизиться к восстановлению раннего цвета виража и ручной раскраски. И уже только в этом заключался истинный триумф «цифры»: она не просто убила пленку, она смогла возродить самые ранние ее образцы. Да, поддельная пленка и поддельный вираж, но они все же обеспечивали подлинный зрительский опыт. Опыт этот никак не связан с ощущением времени или со следами старения – со старением у цифровых носителей вообще все сложнее, чем у пленки. Хотя, возможно, нужно просто выждать, и через какие-нибудь двадцать лет подоспеет и аура. А пока цвет и «цифра» предлагают первоклассный аттракцион: отказаться от времени и побыть «здесь и сейчас». Не худшее решение с учетом того, что будущее наше неясно и едва ли светло, а прошлое никак не уберется восвояси. ◆

9. https://csdfmuseum.ru/articles/153-николай-майоров-цвет-советского-кино.

Нина Цыркун

«О много, много рок отъял!»







Я начала работать в «Искусстве кино» в середине 1990-х. Их теперь иначе как «лихие» не называют. Я полной мерой хлебнула тогда лиха, но вспоминаю не это. Вспоминаю разговоры в «камере обкура» «Киноведческих записок», очереди на почте за журналами (почтальоны не справлялись с доставкой) и как однажды завпочтой в отчаянии крикнула: «Идите сами забирайте!» – и мы всей оравой кинулись к шкафу, чтобы найти свою «Иностранку» с Джойсом, «Даугаву» с «Крутым маршрутом»… Вспоминаю Музей кино Наума Клеймана, открывавшего нам фильмы, о которых мы прежде только читали. Вот там однажды в раздевалке ко мне подошла Зара Абдуллаева (с которой мы не были знакомы) и сказала: «Ты должна работать в “Искусстве кино”!» И Даниил Дондурей меня принял в штат. За что я им обоим буду вечно благодарна. Я попала в семью людей, близких мне





по крови. Хотя все они были абсолютно разными. Самым дорогим человеком стала для меня Нина Зархи, с которой мы двадцать лет обживали одну делянку зарубежного кино. Нина была блистательным критиком, но пожертвовала своим даром ради редактуры. Увидев в тексте малейшее интересное зернышко, она доводила чужую работу до совершенства. И была виртуозным мастером придумывать заголовки.

Вообще, каждый номер был праздником, но более всего я любила «круглые столы», мозговым центром и душой которых был Даниил Дондурей. Искусствовед по образованию, он занимался социологией кино, и мне просто некого поставить рядом с ним. Я и сейчас заглядываю в архив «круглых столов», которые в числе прочего буквально открыли мне глаза на чернуху и на Великую Отечественную [redacted]. Каких людей усаживал за эти столы Даня! Писателей, искусствоведов, критиков, режиссеров… Сегодня такого сообщества не собрать. Одних уж нет, а те далече… И лучше Пушкина не скажешь: «О много, много рок отъял!»


FESTIVAL DE CANNES
17 - 28 MAI 2022
75e

Лев Карахан – Антон Долин

ДЕВЯТЫЙ ВАЛ ИСТОРИИ



Лев Карахан. Первый вопрос – очевидный: что нового? Было ли в программе 2022 года что-то, чего не было раньше? По крайней мере, в обозримом прошлом.

Антон Долин. Это очень простой вопрос. Ответ каждый год один и тот же. Каннский фестиваль переделать невозможно. Его радикальная реформа будет катастрофой. Каннский фестиваль был и остается фестивалем имен. Самые крутые режиссеры мира собираются в одной звездной программе, которую демонстрируют тем, кому это интересно, – журналистам, прокатчикам, критикам, публике. Кто-то из звездного пула убывает, кто-то прибывает, но в целом эта общая установка остается неизменной.

Например, молодой еще режиссер, мой ровесник, Рубен Эстлунд за второй фильм подряд получил «Золотую пальмовую ветвь». Очевидно, что это некое дежавю. Тем более что «Треугольник печали» сделан в том же жанре, что и «Квадрат» – социально-политическая сатира с легкой примесью бунюэлевского сюрреализма.

Что же касается главного фестивального интереса и зрительских ожиданий, то они связаны, конечно же, не с именами как таковыми, а с тем, что самые влиятельные режиссеры скажут именно сегодня, как они откликнутся на то, что происходит в мире.

А в 2022-м в мире произошли вещи неслыханные. Первая со времен Второй мировой крупная, с вовлечением почти всех стран, [redacted] на Европейском континенте, в центре которого находятся и Канны. Очевидно, что не просто эхо этой [redacted] докатилось до фестиваля, но фестиваль проходил под ее знаком и начался с выступления Владимира Зеленского на церемонии открытия. Было прямое включение. Так или иначе перекликались с актуальной повесткой и фильмы-участники.

НАСТОЯЩИЙ МАТЕРИАЛ ПРОИЗВЕДЕН ДОЛИНЫМ АНТОНОМ ВЛАДИМИРОВИЧЕМ, ЯВЛЯЮЩИМСЯ ЛИЦОМ, ВХОДЯЩИМ В СОСТАВ ОРГАНА ЛИЦ, УКАЗАННЫХ В Ч. 4 СТ. 9 ФЗ «О КОНТРОЛЕ ЗА ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ ЛИЦ, НАХОДЯЩИХСЯ ПОД ИНОСТРАННЫМ ВЛИЯНИЕМ», ВКЛЮЧЕННОГО В РЕЕСТР ИНОСТРАННЫХ АГЕНТОВ.

Притом все они были в основном сняты до начала [redacted] действий в феврале. Даже если Кирилл Серебренников задумывал «Жену Чайковского» не как фильм, выражающий русскую имперскую, как говорили украинские критики, или антиимперскую позицию, как говорили многие российские критики, то по факту этот фильм тоже оказался на линии [redacted]. Что уж говорить о картинах с украинским участием, которых на фестивале было четыре. Связь кино с новой геополитической ситуацией активно обсуждалась даже теми, кто приехал из удаленных стран – азиатских или из Южной Америки, – вроде бы никак не связанных с событиями в Украине.

Получается, что вне зависимости от того, как сложился пасьянс конкурса, вне зависимости от того, как жюри распределило призы, этот фестиваль был особенным.

К этому хотелось бы добавить, что «генетика» тоже сыграла свою роль. Ведь Каннский фестиваль задумывался, как антифашистский, в отличие от Венецианского, который родился при Муссолини. Первый Каннский фестиваль был отменен и прошел с пятилетним опозданием из-за Второй мировой [redacted]. Таким образом, левацкий, демократический, ультралиберальный каннский настрой – это тоже традиция, а не веяние времени.

Лев Карахан. Хорошо, что вспомнил про историю. Если смотреть из прошлого, по-моему, яснее видится то, что произошло в 2022 году. Ведь Каннский фестиваль именно что после [redacted], по сути, всегда развивался в контексте знаменитой формулы Адорно: «Возможна ли поэзия после Освенцима?» Канны приняли то, что можно назвать вызовом небытия. Пытались, пытаются и теперь балансировать на опасной с ним грани. Во всяком случае, буржуазная осторожность всегда надежно защищала фестиваль от пересечения этой границы.

Когда-то в экзистенциональном порыве с непринужденной легкостью ее пересек герой Годара из фильма «На последнем дыхании», получившего приз за режиссуру в 1960 году в Берлине.

Помнишь знаменитый диалог Пуакара, сыгранного Бельмондо, и его девушки Патрисии, которую играла Джин Сиберг? Она спрашивала: «Что ты выбираешь: печаль или небытие?» Пуакар отвечал: «Печаль – это компромисс. Я выбираю небытие». И он действительно не противился смерти, которая настигла его в финале.

Антон Долин. Только давай не будем совершать вульгарную ошибку, отождествляя персонажа с автором. Ведь фильм Годара – это его высказывание. Пуакар – это конструкт. А жизнь идет своим чередом. Бельмондо умер недавно, жизнь у него была длинная и довольно успешная. Годар же вообще остался в истории авторского кино как выживальщик. Он единственный из основных режиссеров «новой волны», кто жил так долго, не теряя работоспособности. А в его осознанном выборе смерти – эвтаназии – в этом самом проклятом 2022 году видится какой-то оптимизм, пусть и в духе древнеримского стоицизма. В общем, режиссер – не безумный Пьеро из одноименного фильма, кстати,

моего любимого у Годара, и не Пуакар. Суицидальная романтическая традиция, свойственная радикальному, особенно европейскому авторскому кино, – это все-таки поза. Даже игра.

Лев Карахан. Вот именно. Канны, точнее, каннские режиссеры-лидеры, как раз и преуспели в этой игре. Особенно в конце 80-х – в 90-е годы. Тогда не Бог, а гегелевский бог истории умер, и Фрэнсис Фукуяма провозгласил «конец истории». Все уже стало дозволено на каком-то новом глобальном уровне. В тот момент, когда мир, казалось бы, окончательно благоустроился, небытие словно вновь ненавязчиво напомнило о себе. И кинематограф больших каннских авторов чутко воспринял это напоминание. В очередной раз с вызовом небытия справился. Даже научился по-настоящему дерзко небытием манипулировать, получая от этого своеобразное удовольствие.

Если говорить о таких значительных художественных открытиях Каннского фестиваля рубежа веков, как Квентин Тарантино или Ларс фон Триер, то они сумели найти адекватную эстетическую основу для флирта с небытием и создали у края бездны каждый свою уникальную авторскую поэтику. Думаю, что как бы мы ни относились к глумливому насилию Тарантино и лукавым провокациям фон Триера, эти художники создали очень стабильные образные миры.

Но сегодня такое ощущение, что небытие окончательно вышло из-под игрового контроля. Понятия «гибридная [redacted]», «прокси-[redacted]» насквозь пропитаны самой настоящей кровью. В этой ситуации (прибавь еще постковидную травму) дать адекватный эстетический ответ очень трудно. Классическое каннское маневрирование, многие годы помогавшее избегать прямого столкновения с небытием, уже не срабатывает.

Уже нельзя то приблизиться к бездне, как, скажем, Михаэль Ханеке в картине 1997 года «Забавные игры», то временно бездну умиротворить «мыслью семейной», как в картине «Дипан» Жака Одиара, получившего «Золотую пальму» в 2015-м, или как в моем любимом идиллическом фильме 2015 года о четырех сестрах Хирокадзу Корээды «Дневник Умимати» («Наша младшая сестра»), или его же «Магазинных воришках», получивших «Пальму» в 2018-м.

Канны отработали и множество других умиротворяющих стратегий, обращаясь к всегда облагораживающим жизнь детским образам, как Такэси Китано в «Кикудзиро» (1999), или к образу благородной старости, как Дэвид Линч в «Простой истории» (1999), а также к образам живущих своей жизнью животных и насекомых, как пчелы Аличе Рорвахер в фильме «Чудеса» (2014). Мотив естественного существования вдали от гибельной современной цивилизации вообще можно считать одним из важнейших рубежей каннской защиты от небытия, его умиротворения.

Антон Долин. «Умиротворение» – так, кстати, называлась картина Альберта Серры, которая никаких призов не получила, но вызвала оживленные дискуссии.

Лев Карахан. Эта картина действительно заслуживает обсуждения, она показалась мне самой интересной и, главное, самой адекватной моменту. К ней мы еще вернемся. Только ей дали и другое название – «Мучения на островах». Оно подчеркивает ироничность названия основного, официального. Что же касается остальных фильмов конкурса, то они в большинстве своем были не слишком эффективной попыткой коллективного каннского разума потушить домашним огнетушителем охваченный пламенем небоскреб.

У меня сложилось такое ощущение, что фестиваль попытался нанести какой-то небывалый массированный удар изо всех своих жаропонижающих орудий, но только желаемого умиротворения это не принесло. Да, наверное, и не могло принести.

В первой линии нынешней каннской обороны от небытия, конечно же, стояли дети и звери. Почти как у Стэнли Креймера: «Благословите зверей и детей». Спасительные дети были и у твоих любимых Дарденнов в «Тори и Локите», и в картине бельгийца Лукаса Донта «Близко», получившей Гран-при фестиваля, и у американца Джеймса Грея в фильме «Время Армагеддона». У Грея есть еще и трогательный, наставляющий внука старый дедушка в исполнении Энтони Хопкинса. А в фильме Райли Кио и Джины Гэммел «Боевой пони» из второй по значению каннской программы «Особый взгляд», который получил «Золотую камеру» за лучший дебют, есть и облагораживающие мир дети, и зверь – одинокий бизон, символизирующий уничтоженную цивилизацией естественную жизнь. Еще были в программе невинно страдающие ослы – в картине ветерана Ежи Сколимовского, которая уже в самом названии воспроизводила призывный крик бедного животного – «Ио». Был свой осел и в упомянутом тобой «Треугольнике печали» Эстлунда. Уцелевшие пассажиры затонувшей люксовой яхты, озверев от страха, убивали обнаруженного ими на необитаемом острове ослика как источник непредсказуемый опасности.

Много было сказано на этом фестивале и о драматических попытках уединения-спасения человека на лоне природы. Вспомнить хотя бы фильм бельгийцев Феликса Ван Грунингена и Шарлотты Вандермирш «Восемь гор», который получил приз жюри ex acquo с фильмом Сколимовского об осле.

Антон Долин. Мне нравится, что ты, говоря об умиротворении, используешь, видимо, невольно [redacted] метафоры: «массированный удар», «линия обороны». Это неслучайно. Мы все стали людьми [redacted], нравится нам это или нет. Но у кинематографа нет такого уж большого выбора. Он может либо превратиться в активное оружие, и тогда он участвует в [redacted] на одной из двух сторон, либо он занимает позицию умиротворителя.

Вторая позиция – не случайно представители Украины открыто ее критиковали, устроили акцию протеста на церемонии закрытия, – конечно, компромиссная. Она может даже выглядеть трусливой, и она очень далека от любого радикализма. Но что делать? Ведь политиче-

ский радикализм на таких мероприятиях, как Каннский фестиваль, должен обязательно сочетаться с эстетическим радикализмом. Ты вспоминаешь фон Триера, вспоминаешь Тарантино. Но ответ прост: для того чтобы случился этот взрыв или срыв, необходим гений, и желательно новый гений, каким был фон Триер, несколько раз заново себя придумывавший; каким был Тарантино в 1994 году, но вовсе уже не был в 2019-м, когда он показал «Однажды в… Голливуде», представ в обличье респектабельного классика.

Надо называть вещи своими именами. 2022 год был революционным в жизни, но революции в кино Каннский фестиваль не продемонстрировал. В этом нет ничего страшного. Революции в искусстве и в кино происходят не каждый год. Они могут происходить и не в Каннах. Если нет революции, если нет нового изобретенного лекарства от рака или пусть даже от ковида, которое кинематограф готов миру предъявить, что он может сделать? Кроме умиротворения – ничего. Мне кажется, как раз Канны показали себя лягушкой, которая не тонет в сливках, а взбивает их в масло. Фестиваль барахтался изо всех сил, отстаивая свое право показывать то кино, которое выбрал, несмотря на политические протесты. Он отстаивал свое право не допускать в искусство политическую повестку в таком сыром, очевидном, неэстетическом ее виде.

Кинематографисты говорили на своих премьерах о политике – как Али Аббаси на премьере фильма «Убийца “Святой паук”» об Иране и о борьбе за права женщин; как Кирилл Серебренников о [redacted] на премьере «Жены Чайковского». Это присутствовало постоянно.

Эстетика действительно пасует перед политикой. В Каннах-2022 особенно. Важно, чтобы умиротворение не выглядело благостным, не было набором общих слов и понятий. Мы за мир, мы за диалог, искусство – это конструктивно, а не деструктивно, бла-бла-бла.

Лев Карахан. Но для того, чтобы не возникла вездесущая тень этого прискорбного для искусства «бла-бла-бла», оригинальный авторский посыл в отношениях с реальностью должен так или иначе превосходить все проверенные и отработанные способы отражения жизни, которые всегда к услугам. Особенно в кризисные моменты, когда растерянность зашкаливает.

Антон Долин. Именно так. Я с тобой совершенно согласен. В финале Канн я разговаривал с одним кинематографистом, очень уважаемым участником фестиваля (не буду называть его имя), и он был возмущен тем, что наградили Эстлунда. Он говорил: «Это просто как кино не очень сильно». Я на это ответил: «На мой взгляд, формулу “просто как кино” мы должны сейчас изъять из нашего обихода». Она перестала что-либо значить в этом конкретном году на этом конкретном фестивале.

«Треугольник печали» вместо умиротворения занимается тем, чем занимается комедия всегда, со времен Аристофана и раньше. Аристофан подставляет нам зеркало, в котором мы видим себя, и оно не позволяет нам быть вне того глобального жизненного нарратива, в кото-

ром идет [redacted]. Мы оказываемся внутри. По сути, Эстлунд снял фильм о «Титанике», пассажирами которого являемся мы все. И это робинзонада, которая становится лишь более беспощадной от возможности спасения. Дойдя до крайней жестокости и цинизма в крайних обстоятельствах на необитаемом острове, люди вдруг понимают, что остров обитаем. (Извините, конечно, за спойлер.) Но почему это выглядит не как спасение, а как полный крах? Потому что мы ведем себя как дерьмо, а не потому, что мир нас к этому вынудил. И я думаю, что этот месседж, выраженный именно в такой грубой, довольно очевидной форме – хотя я нахожу в этой грубости известную тонкость, – был сейчас необходим и не мог быть не награжден на фестивале как вариант именно эстетического понимания момента.

Не будем забывать, что кино работает медленно. Эти жернова мелят медленно, быстрый ответ невозможен. Но в чрезвычайных обстоятельствах мне кажется очень ценным и ответ на первичном уровне, когда кино становится просто некоей машиной эмпатии. Понятно, что есть механическая эмпатия, которую порождает Голливуд, но он делает это методами, которые не действуют на, скажем так, взрослых людей. А вот Дарденны, которых ты назвал среди умиротворителей, оказались носителями пусть не олимпийского огня, но какого-то такого первобытного огня, согревающего людей, и смогли этот огонь сохранить в нынешний, довольно жуткий исторический период. Немножко согрели людей. Такое согревание, как и беспощадный смех Эстлунда, стал для меня маленькой надеждой на то, что кино может что-то сказать даже в такие времена, когда хочется кричать: «Помолчи уже, дорогое кино, заткнись! Пока люди друг друга убивают, ты не очень уместно».

Лев Карахан. Кино хочет что-то сказать? Да. А может ли? Не уверен. Что касается Эстлунда, то дело даже не в том, что его фильм как кино не очень силен. Его комедия нравов, начавшаяся достаточно энергично и неожиданно, с язвительной пародии на современную политкорректность – с яростного спора мужчины и женщины из-за того, кто должен платить в ресторане, – заканчивается грубо обличительными фонтанами дерьма из роскошных унитазов на тонущей круизной яхте (в отличие от тебя, никакой тонкости в этом образе не нахожу). Итог на необитаемом острове иначе как лобовым тоже не назовешь. Оказывается, там уже есть свой люксовый отель, и, таким образом, прогнившая цивилизация не оставляет дикарям поневоле никаких шансов на обновление в естественной среде. А они, пытающиеся воспроизвести самые гнусные социальные стереотипы, обновляться и не собираются.

Честно говоря, на подобный ход с отелем на необитаемом острове я недавно наткнулся в каком-то попсовом клипе, сделанном в январе 2021 года (22 миллиона просмотров), в котором Алексей Воробьев поет: «Давай расстанемся…» Вряд ли Эстлунд этот клип видел. Он просто ограничился самой что ни на есть расхожей образностью. Это,

«Дневник Умимати», режиссер Хирокадзу Корээда

«Тори и Локита», режиссеры Люк Дарденн, Жан-Пьер Дарденн

по-моему, и не позволило его «Треугольнику печали» стать полноценным художественным ответом на вызовы времени.

Дарденны, получившие свой очередной каннский приз – специальный приз 75-го Каннского фестиваля, – конечно же, другое дело. Они верны себе, своему благородному социальному моделированию, но, согласись, на этот раз и они достаточно тенденциозно загоняют в тупик свой сюжет о мальчике и девочке, Тори и Локите, которые, пытаясь заработать жалкую копеечку, подворовывают наркотики у наркоторговцев.

Старшая, Локита, естественно, погибает (не думаю, что это такой уж спойлер), но действие все равно выходит на некоторое просветление. Этому способствует откровенно сентиментальное сочувствие героям, называющим себя братом и сестрой, их страданию, которое авторы, стараясь не отступать от своей привычной документальной стилистики, все же изрядно эмоционально форсируют. В новом фильме у Дарденнов есть даже чисто мелодраматический акцент: старая детская итальянская песенка, которую герои неоднократно вместе поют, а когда она звучит на похоронах Локиты, то как бы и утешает, умиротворяет Тори в скорбные минуты прощания с названой сестрой.

Мне кажется, что чисто жанровое мелодраматическое решение чуть-чуть облегчает не только герою, но и самим авторам контакт с идущей вразнос реальностью, дает их отношениям с этой реальностью хоть какую-то эстетическую основу. А ведь как бескомпромиссно аналитичны могли быть те же самые Дарденны всего-то лет двадцать назад в их самом лучшем для меня фильме «Сын», где, последовательно выстраивая отношения между отцом погибшего ребенка и мальчиком, виновным в этой смерти, авторы ни разу не использовали жанровую педаль.

Антон Долин. Не для оправдания столь мною любимых Дарденнов, а для объяснения того (в том числе и себе), чем мне понравился этот фильм: для меня «Тори и Локита» – самый близкий фильм фестиваля, потому что он меня тронул больше других. И ты, по-моему, не прав, когда говоришь о жанре, о мелодраме в каком-то уничижительном ключе. Для меня это не так. Большие мастера пользуются разными жанрами. Например, в своих лучших фильмах «Рассекая волны» и «Танцующая в темноте» фон Триер тоже пользуется вовсю арсеналом мелодрамы, совершенно этого не стесняясь. Он не первый, он и не последний.

Лев Карахан. Но у фон Триера и мелодрама, и мюзикл – это сублимированные жанровые конструкции, которые помогают ему путать следы, а вовсе не поддерживать эстетический status quo.

Антон Долин. Кстати, итальянская песенка, о которой ты говоришь, не такая уж благостная. В ней поется о том, что папа купил сыну за два сольдо мышонка. Мышонка съел кот, кота – собака и т.д. Мелодрама по отношению к Дарденнам – это неточно выбранное слово. Дарденны совсем не хлюпики и умеют контролировать свою эмпатию.

Когда мы разговаривали с Дарденнами после «Молодого Ахмеда», я их спросил о герое: «Чтобы он примирился со своей жертвой, вам ведь понадобилось чудо, а именно несчастный случай. Герой чуть не погибает». Меня поразил их ответ. Они сказали: «Это наша капитуляция». И финал того фильма – капитуляция. Они это признают. Не потому, что фильм неудачный. Просто это фильм о капитуляции.

Мне кажется, что, думая, например, об исламском экстремизме и терроризме и смотря «Ахмеда», мы впускаем в себя эту тему и видим, что искусство разводит руками, не дает ответа. Мне кажется, что мы не должны порицать за это авторов и говорить: «Что это вы не придумали для нас ответа? В “Сыне” придумали, а здесь – нет».

Лев Карахан. Я не требую ответа. Его может и не быть. Но при этом авторская поэтика должна сохранять самообладание. Я говорю только об экстремальной ситуации, в которой неспособность на ответ становится критической даже для очень мощной, индивидуальной образной системы. А когда авторам приходится искать хоть какую-то поддержку на стороне, вне своего авторского метода, жанр с его устойчивыми эстетическими стандартами как раз и становится незаменимым помощником.

Антон Долин. «Тори и Локита» – это все-таки не мелодрама, ты ошибаешься. Скорее уж сказка. Сказка не в том смысле, что там есть фантастика, а в том смысле, что сказка – это история мальчика и девочки, брата и сестры, Гензеля и Гретель. Такие брат с сестрой, кстати, есть во многих сказках народов мира, а вовсе не только у братьев Гримм. Об этом Пропп писал. Об этом же сняла свой великий фильм «Мелодия для шарманки» Кира Муратова. У нее такая же история с очень схожим финалом. Дети оказываются одни, а мир сильнее их и беспощаднее. Может ли их невинность и их любовь друг к другу, их дружба помочь им победить? Конечно, нет. Что же остается?

Песенка в конце поется не для умиротворения, не для успокоения. Финал фильма очень жесткий. Я вижу его так: все, что можем мы, рассказывающие истории, – это рассказывать истории. Ребенку на ночь мы можем рассказывать сказку, в том числе и страшную, а потом спеть ему колыбельную. И он заснет под нее.

Сегодня функция искусства – рассказывать сказки и петь колыбельные. Мы не можем в конце сказки сказать: «А вести себя, дети, надо было вот как, и тогда ведьма из пряничного домика не съела бы вас, а вы бы ее съели». Нет, дети не могут съесть ведьму, это она их ест. И это то, что происходит в мире, это то, что происходит в фильме. В этом смысле картина Дарденнов потрясающе точно отражает время.

Лев Карахан. Можно, конечно, назвать фильм Дарденнов сказкой. Хотя, по мне, Дарденны–сказочники – это все же перебор даже в такой критической ситуации, как сегодня. Но в данном случае вот что, помоему, может нас примирить: мелодрама, сказка – не важно. Важно, что в трудные времена такие мастера, как Дарденны, находят способ сохранить на экране художественную цельность и эстетическое досто-

инство. Даже когда эти авторы капитулируют, они делают это в рамках искусства.

Но были на 75-м Каннском фестивале и другие прецеденты, когда повестка не просто модифицировала авторские художественные коды, но разрушала их, превращая фильм буквально в размазню. Жанровая защита оказывалась бессмысленной потому, что сам жанровый выбор был неочевиден. И даже такой замечательный румынский режиссер, как лауреат «Золотой пальмы» 2007 года Кристиан Мунджу, словно потерял свой индивидуальный авторский голос в жанровой какофонии. В его фильме R.M.N. о ксенофобии и национальном достоинстве социальная публицистика, мелодрама, фольклор, мистика – все было в одном флаконе, но ощущение эстетической правомерности, надежности этот жанровый микс не вызывал.

Антон Долин. У него не получилось. Согласен с тобой. Это неполучившийся фильм, внутри которого существуют как бы разные фильмы, которые друг друга отрицают, я бы даже сказал – отменяют.

Лев Карахан. А вот два шведских режиссера – один иранского происхождения, Али Аббаси, у другого, Тарика Салеха, отец египтянин – нашли, по-моему, очень оригинальный способ жанровой реакции на сегодняшние жизненные нестроения в тех странах, куда хочешь не хочешь их влечет голос крови. Материал местный и в фильме Салеха об интригах в египетской мусульманской духовной школе («Заговор в Каире», или «Мальчик с небес», как его назвали в Каннах), и в фильме Аббаси об иранском Джеке-потрошителе, убийце проституток. Но адаптировать этот болезненный местный материал оба режиссера попытались по законам популярного сериального детектива, или, как его еще называют, скандинавского нуара. В результате очень специфические местные проблемы разрешаются в стандартной жанровой логике, порожденной современным западным плюралистическим сознанием: лучше ловить рыбу на природе, чем участвовать в интригах фанатичных и коварных клерикалов. Так же вполне знакома и мысль Аббаси о том, что женщина – тоже человек, даже если она проститутка.

Антон Долин. Нет, я не согласен. С моей точки зрения, оба эти фильма – «Убийца “Святой паук”» и «Мальчик с небес» – являются очень интересной попыткой соединения жанра и среды, которой избранный жанр не присущ (в том числе по причинам сугубо техническим, цензурным). В обоих случаях это позволяет высечь искру из парадоксального соединения.

В фильме «Мальчик с небес» происходит скрещение двух сюжетных паттернов. Мы привыкли, что существует либо один, либо другой, но здесь они противодействуют друг другу. Один – это «роман воспитания», история спиритуальной карьеры героя, который едет в престижнейшее исламское училище и сближается с духовными авторитетами. На паттерн духовного роста работает и то, что в начале герой-подмастерье ловит со своим отцом рыбу – это христианский мем, но он любой монотеистической религии присущ. Рыбак удит

рыбу, а рыба – таинственное существо (не только в христианстве, но, условно говоря, и у Андрея Платонова, и у кого угодно еще). Рыба знает тайну смерти, тайну небытия. И вот герой для постижения всех этих тайн входит в область мистического знания. Но выясняется, что вместо мистики – политика, борьба за власть, интриги… Герой становится частью политического триллера, и это второй сюжетный паттерн.

Мы привыкли, что сюжет воспитания должен заканчиваться – прошу прощения за это слово, но оно мне кажется здесь уместным – апгрейдом. Например, ближайший родственник фильма «Мальчик с небес» – это «Пророк» Одиара, где герой-неуч, попадая в тюрьму, в обучение к корсиканцам, выходит оттуда уже почти что мафиозным боссом и одновременно религиозным пророком. Название не случайно.

Что мы видим у Салеха? Политическая составляющая (триллер) и духовная составляющая друг друга обнуляют. В политическом мире происходит некое движение, но героя этот путь приводит назад, к отцу-рыбаку. Парадоксальная петля – в данном случае это не капитуляция автора, а, наоборот, очень внятное и четкое высказывание о том, что кино сегодня невозможно использовать для чисто жанровой истории. История несведущего ученика, наивного простеца Парсифаля, который становится пророком, – это тоже жанр, если угодно, и здесь он использован. Но автор идет против жанра.

В «Священном пауке» даже радикальнее. Этот фильм вообще один из моих самых любимых на фестивале. Ведь эта картина, которая наследует сразу двум жанровым традициям одновременно: истории про следователя, который ищет маньяка, – в роли следователя выступает вымышленная героиня, девушка-репортер, – и истории про маньяка, рассказанной с его точки зрения. Опять совмещение несовместимого и разочаровывающий финал. Юстиция наказывает героя после того, как он арестован, потому что он маньяк, убийца, нарушитель закона. Но у героини никакого торжества, поскольку аномалия для тоталитарного исламского социума не маньяк, убивающий проституток, а она, женщина, которая позволила себе активную позицию, ведет следствие и даже играет роль проститутки для того, чтобы на живца злодея поймать. В результате это тоже некое обнуление. Зло формально наказано, но зло продолжает торжествовать вовсю: в этом мире, в этом социуме убивать проституток – это нормально, а наказывать за это – исключение из правил, которое скоро будет забыто.

Таким образом, мы видим два довольно-таки новаторских – пусть нас не обманывает их жанровая крепкая основа – фильма, гибридных с точки зрения формы и довольно подрывных с точки зрения содержания. От того псевдокатарсиса, который должен быть гарантирован жанром – жанром фильма воспитания, с одной стороны, и жанром детектива – с другой, – в обоих случаях авторы осознанно, а не в качестве капитуляции, как это отчасти происходит у Дарденнов, отказываются. В обоих этих фильмах происходит не умиротворение, как ты это формулируешь, а, я бы сказал, взяв формулу из другого политического

«Решение уйти», режиссер Пак Чхан Ук

«Треугольник печали», режиссер Рубен Эстлунд

лексикона, обнуление. Два этих фильма-обнуления, в каждом из которых, говоря старомодно, торжествует зло, очень точно отражают реальность, в которой мы живем. И это два очень своевременных фильма. Хоть они и не были сняты в качестве прямого ответа на нынешнюю повестку, они ей соответствуют очень хорошо.

Лев Карахан. Даже отрицая или, как ты говоришь, обнуляя жанровую основу, на нее удивительно удобно опираться, особенно когда, изнывая от дисгармонии и торжества зла, не можешь найти соответствующий этому гибельному состоянию индивидуальный авторский подход к реальности, а рассказывать историю, пусть даже и без катарсиса, как-то надо.

Антон Долин. Ты опять говоришь так, как будто бы жанр – это какое-то позорное клеймо. Но возьми такие получившие «Золотую пальму» фильмы, как «Дипан» или «Пианист». Разве это не жанр? «Дипан» в финале превращается просто в боевик: герой берет в руки оружие, чтобы наказать злодеев. В Каннах побеждали и сугубо жанровые фильмы: «Шербурские зонтики», «Мужчина и женщина»…

Лев Карахан. Я же не о наградах. Всякое бывает. И потом авторское от жанрового теперь в эпоху трансгрессии и размывания границ уже совсем не просто отличить. А если исходить из того, что жанр – это не только универсальные повествовательные коды, которых придерживается коммерческое, стремящееся понравиться зрителю кино, а вообще всякая хорошо структурированная поэтика, то жанр под названием «братья Дарденн» или жанр «Ларс фон Триер» будет иметь такое же право на существование, как и мелодрама, мюзикл или детектив. Я говорю лишь о том, что расхожих, деперсонализированных жанровых решений и дистанцирования с их помощью реальности было в этом году на круг больше, чем обычно.

Можно, конечно, и сегодня оставаться на плаву, изящно манипулируя сразу двумя базовыми жанрами – мелодрамой и детективом – согласно обыкновениям классического постмодерна. Он, собственно, и продвигает уже лет тридцать-сорок лукавое взаимопроникновение авторского и жанрового. Я сейчас о фильме знаменитого корейца Пак Чхан Ука «Решение уйти», который получил в этом году главный профессиональный каннский приз – приз за режиссуру.

Пойди разберись в этом фильме, к какому кино – жанровому или авторскому – относится, к примеру, такой изощренный кадр, в котором мы видим изнутри глаза муравьев, ползающих по зрачку то ли покончившего с собой, то ли убитого женой героя. Почти невозможно отследить и ту очень тонкую красную линию, которая отдаляет в этом фильме влюбленность следователя в подозреваемую (мелодрама) от его же квалифицированного следствия по делу об убийстве (детектив). Все устроено так ловко, что следствие как раз и становится изощренной формой влечения-зависимости героя.

А если говорить о картине в целом, то все покрыто таким изысканным, волшебным, анестезирующим дальневосточным туманом, что вспоминать об актуальной повестке как-то даже и не получается.

В одном из своих фестивальных интервью Пак Чхан Ук рассказал о том, что, делая фильм, он вдохновлялся песней «Туман», которую слышал в детстве, и она неоднократно, как своеобразный камертон, звучит с экрана.

Если без проверенных временем жанров никак, то, по мне, куда невиннее, чем изощренная игра с жанрами, выглядит откровенная конкурсная мелодрама Валерии Бруни-Тедески «Вечно молодые», никаких наград на фестивале, естественно, не получившая, но простодушно и добросовестно рассказывающая любовную историю из парижской театральной жизни конца 80-х годов.

Антон Долин. Куда же нам деться? Куда бежать? Конечно же, вечные жанры с их незыблемыми законами всегда были и будут спасительным кругом, за который приходится хвататься, особенно в трудной ситуации. Но я хочу добавить про Пак Чхан Ука.

Выиграв эстетически, в своем виртуознейшей картине он, конечно же, проиграл в актуальности. Его фильм выглядел фильмом из другой эпохи. В этом смысле лично мне был ближе «Посредник» Хирокадзу Корээды, который не привязан к сегодняшнему дню и может показаться старомодным, но является призывом к солидарности во вполне классическом смысле слова. Он продолжает тему «Магазинных воришек», используя не столько универсальные жанровые элементы – я бы не сказал, что они вообще там есть, – сколько элементы классического семейного кино. Корээда тронул зрителей не риторически, а эмоционально. Он сделал то, что не получилось у Пак Чхан Ука, который восхитил, но не тронул. Холодное искусство режиссуры в чистом виде. Думаю, что для синефилов и профессиональных критиков «Решение уйти» даже останется самым главным событием этого Каннского фестиваля, уж больно фильм безупречен. Неслучайно он получил самый высокий балл у нашего жюри Screen International.

Но должен сказать, что как зритель я сейчас нуждаюсь в другом. Сильнее всего потребность в том, чтобы холодное бесчувствие реальности как-то согреть живым человеческим чувством. Живость, пусть даже не безупречная, которая ощущалась в фильмах «Посредник», «Тори и Локита», в яростном небезразличии «Священного паука» – сегодня для меня это насущная необходимость. С момента начала [redacted] я вообще перестал солидаризироваться с любыми сообществами, включая даже коллег-критиков по жюри Screen International. Любым «мы» в моей личной практике пришло на смену некое «я». И вот мое «я» в том году хотело не безупречных, красивых, сложных, виртуозных режиссерских конструкций, пусть даже оригинальных, хотя я и не назвал бы такой конструкцию Пак Чхан Ука. Мне хотелось переживать за героев, бояться за них и прослезиться. Понятно, что это редкое желание для профессионального критика. Тем ценнее, когда оно приходит. Для меня Дарденны и Корээда оказались выше почти что всех остальных.

Лев Карахан. Мое «я» немного по-другому работает в нынешней ситуации. Я тоже за тепло, за слезы, но только мне как-то не хочется, по

крайней мере, на Каннском фестивале греться у жанрового обогревателя. Может быть, потому что этот фестиваль избаловал нас живым авторским огнем, который далеко не всегда греет, часто и обжигает, обжигает больно. Но когда Корээда, автор «Магазинных воришек», которых я очень люблю, рассказывает историю про новорожденного подкидыша, превратившего маргиналов в людей и объединившего их, я чувствую, что режиссер пошел по кругу и эксплуатирует уже однажды удачно найденную тему. От этого мне не тепло, а грустно.

Вот Сколимовский тоже решил пойти на повтор ради эмоции. Он даже сказал, что его фильм «Ио» навеян брессоновским «Наудачу, Бальтазар», который в 60-е годы потряс Сколимовского способностью проявлять эмоции. И что из этого вышло?

Антон Долин. Еще бы он не вспомнил Брессона. Источник вдохновения в данном случае скрыть невозможно.

Лев Карахана. Но у Брессона осел-страстотерпец указывал людям на высокий нравственный стандарт поведения в современном мире. Нечто подобное было и у Анатолия Васильева в его фильме «Осел», где древнее животное, как и у Брессона, погибало, сообщив миру о том, что человек, в отличие от осла, уже не связан с вечностью. А у Сколимовского осел сам по себе, люди сами по себе, и поправить уже ничего невозможно, потому что время утратило свой естественный ход и потекло вспять, как вода в водосбросе огромной плотины, мимо которой проходит в финале ослик. Пожалуй, это самый впечатляющий образ фильма. Вода, не падающая с высоты вниз, а словно карабкающаяся, цепляясь за воздух, вверх.

Когда-то в 50-е годы у Отто Преминджера был фильм «Река не течет вспять». И вот теперь – надо же – потекла. Но, честно говоря, никакой эмоции, кроме унылого безразличия, пугáлка в принципе мизантропичного Сколимовского не вызывает. Осел для человечества у него бесполезен.

Антон Долин. Осел в этом фильме бесполезен и для самого Сколимовского. Это чистый макгаффин. Автор ослу не сочувствует, не сочувствует и зритель. План – разжалобить зрителей с помощью осла – не сработал. Скажу даже такую гадкую вещь: я совершенно не удивился, прочитав в финальных титрах, что ослов за время съемок было, кажется, шесть. У этого осла нет индивидуальности.

Когда Виктор Косаковский снимает свою свинью Гунду, мы имеем дело с личностью, и это потрясает. Можно не соглашаться с Косаковским и сказать: «Я не хочу признавать в свинье личность». Но режиссер показывает личность. У свиньи своя речь, свое лицо. А осел у Сколимовского это – абстракция. Только звук: и-о. Осел без имени.

Лев Карахан. Зато на церемонии закрытия фестиваля, получая свой спецприз, Сколимовский устроил целый спектакль, торжественно перечисляя имена снимавшихся у него ослов. Можно было прослезиться.

Антон Долин. Мне кажется, этот фильм обнажает трагический парадокс сегодняшнего кино. В обстоятельствах [redacted] повестки очень труд-

но вызвать сочувствие механически. Я покажу вам ослика – и вы заплачете. Я покажу вам детей, они будут страдать и погибнут. То, в чем ты пытаешься обвинить Дарденнов, мне кажется, сегодня не работает.

Нужен огромный труд, и драматургический, и режиссерский с точки зрения управления пространством, камерой, актерами, и нужны огромные усилия человеческие, внутренние, которые, как мы знаем из книги Люка Дарденна, всегда предшествуют появлению любого их фильма. Они должны не просто присвоить себе сюжет и героев, они должны стать ими, они должны жить их жизнями, чтобы их фильм родился на свет, чтобы это сработало, иначе зритель не прольет той самой слезинки, о которой мы немножко поговорили.

Сегодня слезы лить не проще, а сложнее. В реальности, наоборот, проще. Принцип каких-то сообщающихся слезных сосудов: здесь прибыло, а там убыло. В кино – убыло. Я не знаю, хорошо это или плохо. Может быть, и хорошо. Быть может, в этом есть какое-то очищение зрения. Теперь мы яснее видим, что Сколимовский – хороший режиссер, но осел ему безразличен. Это очень важно. Точно так же важно, что Тори и Локита небезразличны братьям Дарденн, и они даже называют фильм их именами. Мне это кажется очень важным жестом.

Лев Карахан. Да, искренность и доверительность, которые у Дарденнов не отнимешь, многое искупают. Но все-таки не могу не видеть те маленькие, но очень важные эмоциональные плюсики-допинги, которые они себе в новом фильме, как никогда прежде, позволяют.

И наоборот, никаких допингов, безнадега полная, вода течет вспять, как у Сколимовского, – это ведь тоже некая пусть негативная, но попытка облегчить контакт с вышедшей из-под контроля реальностью, махнув на нее рукой. А можно еще и довериться, пойти навстречу катастрофическому состоянию дел, попытавшись пережить катастрофу как эстетический кураж, специфическое наслаждение, пир во время чумы.

По-моему, это так или иначе попытался сделать Серебренников в фильме «Жена Чайковского» со всеми его несносными мухами, синюшными трупами, вопиющим развратом и неутихающей женской секс-паталогией. Сам Серебренников назвал ее на пресс-конференции «женской обсессией».

Посмотрев его фильм, иностранцы недоумевали, почему в фильме так мало Чайковского? А мне кажется, что и жена Чайковского Антонина, которую, покорив западную аудиторию, сыграла навзрыд Алена Михайлова, в этой картине не главное действующее лицо. Истинный драматизм придает фильму тот лирический акцент, который заставляет видеть за всем, что происходит на экране, тяжелое душевное состояние самого автора. В это состояние он с яростным и сладострастным отвращением погружается. Такое вот dark selfie.

Антон Долин. Давай вернемся к началу. Канны – фестиваль авторов. Вот являются эти авторы. Но они же поневоле – или по воле – задаются вопросами и вслух задают этот вопрос: «А мы тут зачем? А что мы тут

делаем?» Вместо ответа в основном риторика: «Ну ладно, разговор не о нас. Поговорим о чем-то более важном». А Серебренников говорит: «Нет, о нас!» Или как минимум: «В том числе о нас». Как там Шейлок говорил: «Мы тоже люди, если уколоть нас, разве кровь у нас не потечет?» А «Жена Чайковского» – такой, согласен, мазохистский фильм про кровь автора.

Но к чему ты клонишь?

Лев Карахан. К тому, что подходов, подступов к безвыходности много, а выхода на нее, прямого о ней разговора чаще всего не получается.

Антон Долин. Есть тупик. Как к нему подступиться? Тем более взорвать эту стену. Зачем делать вид, что это кому-то удалось?

Лев Карахан. А зачем делать вид? По-моему, картина Альберта Серры «Умиротворение», которую мы уже упоминали, и была в каннской программе тем по-настоящему актуальным эксклюзивом, который позволяет не адаптировать безысходность, а как-то приближаться к пониманию наших с ней реальных драматических отношений.

В этом смысле одна из лучших сцен у Серры, фактически документально снятая на Таити, где происходит действие фильма, сцена в океане. Гигантскую волну, какой на острове, говорят, уже лет десять не было, поджидает целая стая сёрферов и набитых туристами маленьких лодочек и суденышек. Такое ощущение, что волна накроет всех разом, но никто ее не боится, все лезут на рожон как ни в чем не бывало. И что удивительно – перекатывают через эту волну кто во что горазд, так, как будто бы муравьи и в самом деле могут управлять силами океана.

Для меня эта волна, как тот девятый вал истории, на гребне которого мы все барахтаемся, делая вид, что мы знаем, как этот вал обуздать. Но на самом деле история, которая вроде как кончилась, просто превратилась в неизведанный, непредсказуемый и опасный океан, в котором возможно все, вплоть до разностороннего государственного терроризма. Или еще подходящее сравнение: история, как большое Гуляйполе, где когда-то хозяйничал Махно, а теперь где-то там, около этого поселения, проходит линия [redacted] соприкосновения [redacted] в Украине сторон.

Антон Долин. Сцена в океане действительно кульминационная, и политический акцент происходящее на экране не скрывает.

Фильм Серры, с одной стороны, радикальный, но, с другой – признай это, пожалуйста, *уклончивый*. Он говорит о политической ситуации, в которой немножко виноваты вроде как все. Это картина о предощущении беды, катастрофы – почему она и стала, может быть, самой важной актуальной из конкурсных, хотя для меня лично не самой близкой.

Событие – некая катастрофа, ядерное испытание – еще не произошло, а все уже втянуты в воронку этого испытания. И конструкция социума такова, что виноватых нет. Те, кто ответствен, тоже не считают себя виноватыми. Но ответственны все же те, кто управляет процес-

сом. А управляя процессом, они не собираются отступать. Если где-то решили что-то взорвать – то обязательно это сделают. И со времен Хиросимы и Нагасаки ничего, по сути, не изменилось.

Лев Карахан. В том-то все и дело, что изменилось. Уже нет хоть как-то регулирующего катастрофические события устойчивого геополитического механизма, каким было когда-то, пока история еще не кончилась, противостояние двух систем, теперь – хаос неопределенности или, как ты говоришь, уклончивости, в котором опасность как бы забалтывается бесконечным «бла-бла-бла», а люди тем временем гибнут по-настоящему.

Герои Серры как раз и тонут в каком-то таинственном, таитянском словословии. Много говорят, но в то же время ощущают коммуникативный коллапс, потерянность и утрату реального контроля над ситуацией и самими собой.

Не может свести концы с концами, общаясь с различными заинтересованными сторонами островной политической элиты, эмиссар из метрополии Де Роллер, которого играет Бенуа Мажимель. В сладкой прострации пребывает молодой трансгендер, полинезиец третьего рода Шаннах, которого играет местный житель Пахоа Махагафанау. Более или менее устойчиво стоит на земле только хозяин то ли ночного клуба, то ли VIP-борделя Мортон (Серхи Лопес). А вот по-настоящему знает, что делает и думает, что «право имеет», только коротышка адмирал, который со словами «Все будет хорошо» весело уводит в финале своих танцующих в духе позднего Фасбиндера морячков на подводную лодку. Несмотря на протесты местных жителей, адмирал полон решимости нажать кнопку и осуществить ядерное испытание.

В интервью французской газете Libération Серра прямо сказал: «Я ищу потерянность». И он ее нашел не только как образ современного мира, но и как оригинальный авторский метод отображения реальности. «Я пытаюсь, – сказал Серра, – поставить актеров в ситуацию хаоса. В какой-то момент даю точное указание, а затем ничего. Или даю указания только одному, но не другому».

Даже в том случае, если уклончивость Серры не кажется тебе его точной языковой находкой, а лишь свидетельством его собственной авторской растерянности, то были же и такие откровенные, даже не скажешь документальные, а именно документирующие сегодняшнюю трагическую повестку фильмы. «Мариуполь-2» погибшего в ходе [redacted] режиссера Мантаса Кведаравичюса; основанная на хронике о бомбежках Второй мировой [redacted] «Естественная история разрушения» Сергея Лозницы.

Эти фильмы существовали в каннских программах как заметки на полях – off Cannes, – хотя и попадали в десятку. Было какое-то досадное противоречие в фестивальной жизни, до которой, с одной стороны, не допустили многих русских журналистов и критиков, изобличив их в сотрудничестве с изданиями, имеющими хотя бы частично государственное финансирование, а с другой – жюри под председательством

«Естественная история разрушения», режиссер Сергей Лозница



«Ио», режиссер Ежи Сколимовский

французского актера Венсана Линдона раздало призы таким образом, как будто все идет своим чередом и важно только соблюсти священную каннскую табель о рангах. Дали же в 2004 году документальной картине Майкла Мура «Фаренгейт 9/11» «Золотую пальму». А тогда, даже после обрушения «близнецов», ситуация не была такой безысходной, как сейчас.

Антон Долин. Так получилось, что в момент, когда я уезжал из России, в начале марта, формально я уезжал на фестиваль «Артдокфест». Я вдруг обнаружил, что игровое кино на какое-то довольно долгое время вообще для меня потеряло свой эмоциональный и интеллектуальный смысл. На протяжении двух или трех месяцев я мог смотреть только документальное кино. Думаю, что заново открыл для себя игровое кино только в Каннах.

Хроника и документ дают нам то, до чего даже самые искусные режиссеры-игровики дотянуться не могут. И то, что делает Сергей Лозница в своей «Естественной истории разрушения», совершенно грандиозно, потому что это философский фильм, философия которого передана только через комбинацию хроникальных образов.

В картине возникает очень трудный вопрос о нашем отношении к сопутствующему [redacted] гуманитарному ущербу, о людях, которые находятся на стороне зла, – в данном случае это немцы. Они становятся жертвами кармически, скажем так, справедливых бомбардировок. Но тотальное уничтожение, например, Дрездена, как мы знаем, не было оправдано никакой военной необходимостью. Как относиться к страдающим людям, когда это не вымышленные персонажи, когда это не статистика. Мы видим на экране живых людей. Они гуляют вдоль речки, играют со своими детьми, едят мороженое. Возможно, вовсе не поддерживают Гитлера. Мы ничего про них не знаем. У них на лбу не написано, но большинству из них без разбора придется погибнуть.

Точно так же мы не знаем, как относиться к пилоту, который летит над городом так высоко, что даже не видит рассыпающихся под его бомбами домов и превращающихся в прах людей. На экране просто загораются в темноте какие-то огоньки, какой-то фейерверк.

Лев Карахан. Да. Очень похоже на праздничный салют. Но это сходство, этот восхитительный узор взрывов лишь усугубляет травму и болезненное чувство вины перед теми, чьи страдания, сколько ни старайся, в полной мере осознать невозможно. Вот они терпеливо поливают из шлангов пепелище, вот устало разгребают завалы, вот согбенно катят и катят свои нагруженные утлым скарбом тележки. Но это те, кто остался в живых. А скольких уже нет… И это не только немцы. Помоему, в фильм Лозницы включена и хроника немецких бомбардировок. Хотя дело ведь не в национальной принадлежности тех, кто поневоле становится добычей [redacted], ее пассивными жертвами, а в том, что это не военные объекты и не военнослужащие, а мирное население…

Антон Долин. …десятки, сотни тысяч, а то и миллионы жизней, к которым мы прикасаемся. Не потому, что автор побуждает нас к этому

строгим дикторским текстом (его в фильме нет), а потому, что само изображение не оставляет нам шансов на дистанцию.

По-моему, Лозница-художник оказался в Каннах прозорливее, чем Лозница-публицист, выступивший с речью о порочности [redacted] с культурой, ее отмены.

Увлекаясь риторикой в защиту культуры, мы слишком часто забываем о защите тех конкретных мирных людей, которые гибнут во время [redacted]. А ведь они являются носителями культуры, которая исчезает вместе с ними. Смерть под бомбами Ганса в Дрездене или Джона в Лондоне – это еще и смерть Гёте, смерть Диккенса. Но Гёте и Диккенсу мы сочувствуем, потому что мы их знаем, а кто такие Ганс и Джон? Обобщенный образ. Мы их не знаем.

В «Естественной истории разрушения» на фоне разрухи звучит речь Геббельса о культуре. И это очень мощный аргумент в пользу того, что культура – понятие слишком уж соблазнительное для пропагандистских манипуляций.

Лев Карахан. В фильме Лозницы есть фрагменты и других речей, произнесенных демиургами Второй мировой, которые – особенно в контексте «естественной истории разрушений» – звучат не менее устрашающе, чем сами бомбардировки. Эти речи отравляют демагогией эфир, не оставляя людям уже никакого продыха даже перед смертью, которую эти демиурги прямо или косвенно на людей насылают.

Антон Долин. Ты еще упомянул фильм «Мариуполь-2». Но это особый случай. С одной стороны, этот фильм меньше чем фильм. Мы знаем, что режиссер погиб, не закончив съемки. Никаких предварительных монтажных идей он тем более не оставил. Но будучи меньше чем фильм, эта работа значительно больше того, на что кино в своем воздействии на зрителя может рассчитывать. И это не просто воздействие документа. Это художественный взгляд. Фильм выстроен как метафора. Метафорой является церковь, в которой укрываются люди. Они смотрят в окна-бойницы и как будто бы замерли в своем укрытии, ожидая, что движение вернется к ним извне. Но единственное движение, которое им предназначено, – это летящий снаряд и летящий самолет…

Лев Карахан. Баптистская церковь, вокруг которой и в которой происходит, если так можно выразиться, действие этой вызывающе статичной картины, возможно, и является укрытием. Хотя в какой-то момент людям в церкви говорят, что они должны идти по домам. Увы, церковь не может их больше содержать. Но внутри церкви или снаружи, во дворе, где варят суп, убирают разбитые кирпичи, двигают труп, чтобы забрать брошенный генератор, люди везде в равной степени беззащитны перед самой угрозой смерти. Несмотря на то что «Азовсталь» дымится где-то далеко на горизонте, смерть все время рядом с людьми. И чем дольше следишь как завороженный за их монотонным, заторможенным существованием, тем яснее становится, что смерть может погубить жизнь еще до того, как человек лишится жизни физически. Для меня это, наверное, одно из самых страшных свидетельств [redacted], ко-

торая губит, как ты говоришь, культуру в лице рядовых ее носителей – не только уничтожая жизнь, но превращая тех, кто пока уцелел, в живых мертвецов.

Антон Долин. Я согласен с тобой: присутствие в Каннах картины Лозницы и картины Кведаравичюса позволяет назвать фестиваль современным культурным событием, а не праздником кино. Праздник не уместен рядом с полем битвы. Но участвовать в конкурсе, получать призы?.. Нет. Это не для таких фильмов. Они во всех смыслах вне конкурса. Как и сама [redacted].

Вскоре после фестиваля я оказался во Франкфурте и пошел в Музей современного искусства. Там была одна из самых больших выставок Марселя Дюшана. И я подумал, что его реди-мейды – абсолютно панковская, анархическая методика использования неэстетических предметов как объектов искусства – сегодня обретают новый смысл. Когда люди катят свои тележки с чудом спасенными вещами, как у Лозницы, когда они волокут куда-то чудом уцелевший генератор, как в «Мариуполе-2», они совершают тот подлинный акт спасения культуры, который, по сути, превосходит в своей высокой значимости даже такие масштабные попытки возрождения и реконструкции того же разбомбленного Франкфурта, который стал сегодня просто уютной средневековой декорацией.

Лев Карахан. Расскажу тебе – навстречу – другую историю. Я решился наконец прочесть гигантский том – «Былое и думы» Герцена. Кстати, очень интересно и поучительно. Но сейчас вспоминаю главу, посвященную Бакунину. Во время революции в Германии он находился в Дрездене и для того, чтобы остановить правительственные войска, предложил восставшим использовать в качестве живого щита шедевры Дрезденской галереи. В представлении Бакунина солдаты не решились бы по ним стрелять. Не знаю, удалась ли Бакунину его затея. Герцен об этом не пишет. Но в контексте нашего разговора знаменательно, что великие живописные полотна и никому не известные мирные жители как бы уравниваются [redacted] в качестве заложников. Может, и в качестве непреходящей культурной ценности тоже? Той ценности, которая только и способна противостоять хаосу, небытию, подступившему к дверям сумраку. ◆

Лариса Малюкова

ПОПЫТКА СЧАСТЬЯ



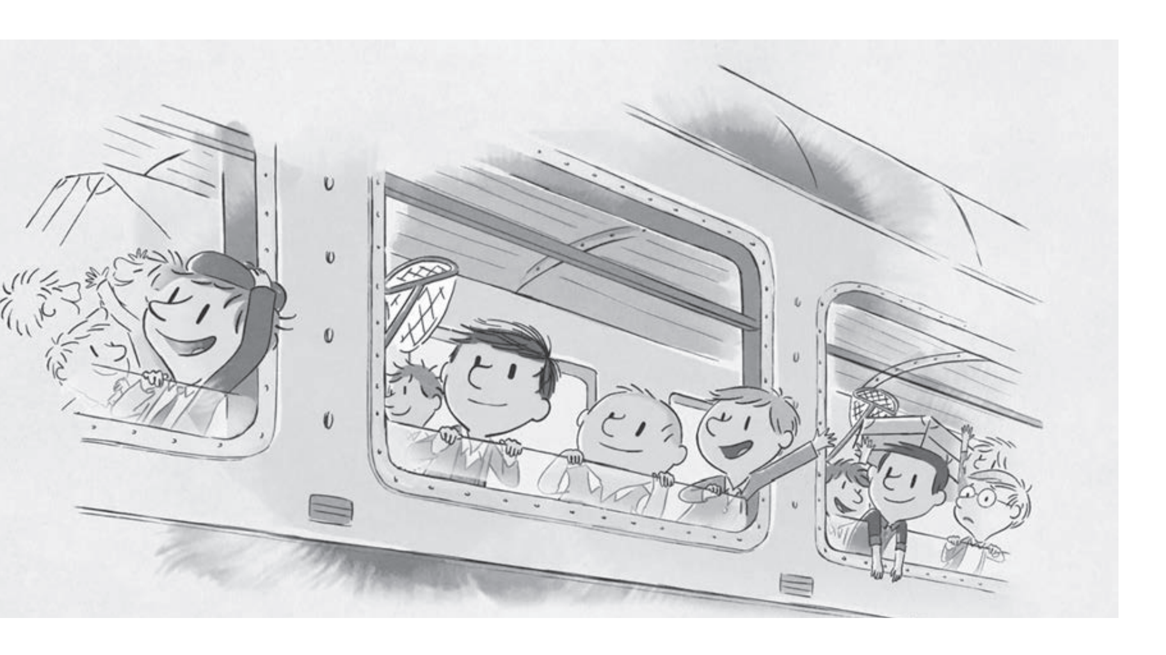
«Маленький Николя. Как быть счастливым»
Le Petit Nicolas: Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux?
По мотивам серии книг «Маленький Николя» Рене Госинни и художника Жан-Жака Семпе
Авторы сценария Мишель Фесслер, Анн Госинни, Бенжамен Массубр
Режиссеры Амандин Фредон, Бенжамен Массубр
Художник Фюрси Тесьер
Композитор Людовик Бурс
Align, Bidibul Productions, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Ciné, Département de la Charente, La Procirep-Angoa, Luxembourg Film Fund, On Classics (Mediawan), Pôle Image Magelis, Pictanovo, Région Hauts-de-France, Région Nouvelle-Aquitaine, Région Réunion
Франция – Люксембург
2022



После показов в Анси – на главном анимационном смотре, где он был признан лучшим фильмом,– «Маленький Николя. Как быть счастливым» Амандин Фредон и Бенжамена Массубра отправился в Канны. Его каннская премьера была названа спецсобытием. С чего бы? Милая, скромная картина, вроде ничего особенного. Но внимательный глаз обнаружит несколько аспектов, позволяющих выделить и обособить этот фильм.

Во-первых, во Франции серия книг «Малыш Николя» Рене Госинни и Жан-Жака Семпе о сорванце, регулярно попадающем в комические ситуации, не только чрезвычайно популярна, но стала культурным феноменом. А Франция не упускает шанс с помощью Канн продвигать свою культуру.

Книги переведены на тридцать семь языков мира. Действие разворачивается во Франции начала солнечных 1960-х – времена де голлевского благоденствия, падения инфляции и обретения гражданами Пятой республики материальных символов благополучия: холодильников, телевизоров, стиральных машин и автомобилей (эти и прочие мирные атрибуты преуспеяния во множестве присутствуют и в книгах, и на экране). Мальчики еще учатся отдельно от девочек, поэтому между ними – электрические разряды косых взглядов и интереса.



«Маленький Николя. Как быть счастливым», режиссеры Амандин Фредон, Бенжамен Массубр

В фильме воссоздан этот журчащий надеждами, детскими шалостями, родительской опекой – в общем, благопристойный мир французских пригородов в послевоенные годы – до «Битлз», до революций 1968-го, до бума иммиграции.

Получился не просто чистой воды арт-мейнстрим с ностальгической подкладкой. Но еще байопик, посвященный сразу трем знаменитым персонажам. Во-первых, сам Николя – эмблематичный герой, мальчишка-пройдоха в узнаваемой красной жилетке (привет, Пиноккио и его папе Карло). Но, кроме того, хитроумная драматургия знакомит нас и с создателями «вот и вышедшего человечка». Почти незаметно с какого-то момента сюжетные линии из параллельных сфер, реальной и сочиненной, пересекаются, сплетаются неразрывно. «Николя – это я в детстве», – говорил Госинни, писатель и художник, прославившийся комиксами в детских журналах, рисованными приключениями Николя, но прежде всего комиксами про Астерикса и Обеликса, которые он сочинял вместе с художником Жан-Жаком Семпе.

«Маленький Николя…» – повествование от первого лица – сродни нашим «Денискиным рассказам».

Дабы сохранить это настроение, интимность признания от первого лица, к созданию сценария пригласили Анн Госинни, дочь писателя. Может, поэтому в нем и звучит неожиданная для милого семейного кино чистая печальная нота – мотив ностальгии по утраченному миру.

Вот Николя рождается прямо на наших глазах. Карандаш Семпе набрасывает первые точки, точки, запятые. А следом «родители» Госинни и Семпе за бокалом красного вина обсуждают и уточняют облик своего героя. Тщательно выбирают ему имя. И мальчик оживает. Но он одинок на этом белом листе. Ему нужен дом, лучше с палисадом, а еще бабушка, школа, родители. «Родители» помогают Николя обзавестись

друзьями. И даже одной яркой подружкой, которая ловко манипулирует и детьми, и взрослыми.

Причем у некоторых из друзей – очевидные прототипы. К примеру, всегда голодный нерасторопный Альсест вдохновлен характером самого Рене Госинни, который был до умопомрачения влюблен в гастрономию. Постепенно Николя до такой степени материализуется и обживается в новообретенном мире, что, увидев по телевизору первое появление своих «папаш», вопит, прерывая своих выдуманных родителей: «Ну вот же они! А это я!!! По телевизору!»

А потом и Рене Госинни (озвучивает Ален Шаба), и Жан-Жак Семпе (Лоран Лафит) катапультируются в созданную ими вселенную. Они могут не раздумывая шагнуть внутрь картинки, вмешаться в любую из историй.

Вот фильм и скачет со скакалкой между временны́ми пространствами и мирами, соединяя жизненный опыт авторов и вымышленные истории, причем гуляет сразу по нескольким книжным сюжетам. Так бывает при встрече старых приятелей, перебивающих друг друга: «А помнишь? Тот рыжий… как его звали, рыжего?» И лысеющие дяди мгновенно переносятся в классы, коридоры, школьные дворы, где им снова по семь – десять лет. И снова маленький Клотер приходит в школу в очках, потому что доктор сказал, что он плохо учится из-за слабого зрения. И все мальчишки хотят надеть очки Клотера, чтобы получать пятерки. И снова Николя сбегает с уроков, чтобы носиться по городу, а если повезет, пролезть в киношку. И снова бабушка приезжает и, пока родители не видят, пичкает своего бесподобного внука сладкой запрещенкой, и у него начинается несварение желудка.

Все это ужасно мило и несколько старомодно.

Но незаметно подкрадывается грусть. Композитор, обладатель «Оскара», Людовик Бурс меняет тональность, микширует энергичные пассажи, включая минор и меланхолию. Так «Маленький Николя…» оказывается и разговором о неотвратимом расставании.

Госинни умер в 1977-м от сердечного приступа. Ему было всего пятьдесят один. Семпе и Николя осиротели. Николя переживает утрату вместе с нами, рассматривая фигурки Астерикса и Обеликса, с любовью расставленные на столе писателя. Так веселая ералашная история превращается в прощание. Хотя, в отличие от нас, папаша Госинни мог обещать своим сочиненным детям бессмертие.

В эти ключевые моменты «Маленький Николя…» напоминает «Овертайм» – фильм, в котором смешные лягушата из «Маппет-шоу» прощаются со своим умершим создателем – великим кукольником Джимом Хенсоном. Эти смешные губошлепы никак не могут понять, что он действительно мертв. Пытаются шевелить большое неподвижное тело, поднимать руки, голову, ноги своего Бога – так когда-то он учил их двигаться и дышать. Но нет, не получается. И они хоронят его.

Из фильма узнаем мы и личные факты жизни Госинни и Семпе, их детские и юношеские травмы, благодаря которым и сложилась не

плоская история, проявилась живой, непричесанной, потому и проникшей в каждый детский персонаж. Да и сам Николя участвует в расследовании жизни своих создателей. Прежде всего Госинни – ребенка еврейских эмигрантов из Польши, вынужденного с семьей переехать в Аргентину, а в семнадцать лет содержать семью. Узнаем некоторые подробности его драматического детства, перекроенного Холокостом и вдохновленного колоритной фигурой дедушки. Все эти краски придают маленькому Николя собственную идентичность, а контрапункт реальных фактов и фантазийных приключений, проделок ребят выводит рассказы о школьнике-шалуне за пределы поп-культуры.

Правда, по сравнению с книгами, своевольные семилетки, описанные Госинни, подросли, превратившись в менее легких и более предсказуемых шумных школьников. То же касается и диалогов. Анимация вообще не любит долгих текстов, а в историях про Николя диалоги, рассыпанные на реплики многих участников – основа легкой конструкции. Сорежиссеры Бенжамен Массубр и Амандин Фредон и их художник Фюрси Тесьер выбирают воздушный стиль «китайской анимации с тушью», вдохновленный текстурой работ Семпе. Они даже оставляют не заполненное рисунком пространство кадра как листа бумаги. В итоге кружевной, цепкий, приметливый – в одно касание – рисунок Семпе не потерялся в более дотошном киношном перевоплощении, задав оригинальный визуальный стиль. У Семпе иллюстрации, сделанные и пером, в черно-белых тонах с большим количеством чистых, четких линий, обладают своим фирменным строгим почерком. Цвет в экранизации авторы добавляли сдержанно, чрезвычайно деликатно. Поэтому и выбрали акварель светлых и скромных оттенков.

«Маленький Николя…» – внимательная (временами слишком аккуратная) экранизация. Правильное семейное кино. Зрители разного возраста считывают разную информацию, содержательную, эмоциональную. Дети следят за проделками сверстников, взрослые умиляются деталям, ностальгически грустят по канувшему безвозвратно: вот у родителей было вроде бы все так понятно и солнечно. Хотя у родителей за подкладкой безмятежности ныли и болели [redacted] и Холокост, потом Алжир. Но французы умеют сосредоточиться на приятном. И с такой охотой и радостью (фильм делает во Франции небывалые сборы) целыми семьями входят во вселенную, созданную за бокалом вина двумя смышлеными, безусловно одаренными авторами. Как же хочется быть счастливым. Хотя бы в этом рисованном мире, где так спокойно, гармонично. Никаких тебе [redacted] с миллионными жертвами, никаких имперских замашек, политического кретинизма, истеричных breaking news. Эмигрировать бы туда навечно. Да и усыновить бы маленького Николя. ◆

Лариса Малюкова

МОРЕ ВНУТРИ





«Решение уйти»
Hyeeojil gyeolsim
Авторы сценария Чон Со Гён, Пак Чхан Ук
Режиссер Пак Чхан Ук
Оператор Ким Чи Ён
Художник Лю Сон Хи
Композитор Чо Ён Ук
В ролях: Пак Хэ Иль, Тан Вэй, Ли Чон Хён, Пак Ён У, Ко Гён Пхё, Ким Син Ён, Чон Ён Сук, Ю Сон Мок, Пак Чон Мин, Со Хён У и другие
CJ ENM Co., CJ Entertainment, Moho Film
Южная Корея
2022

Фильм Пак Чхан Ука среди фаворитов каннского конкурса-2022, и приз за лучшую режиссуру создателю «Олдбоя» и «Служанки» – награда на редкость справедливая. В отличие от эффектного, но неровного «Треугольника печали» Эстлунда, кино Пака, выверенное до молекул и по композиции, и по избранному киноязыку, не спеша и обстоятельно втягивает зрителя в свою игру, как в лабиринт. «Решение уйти» (название «Решение расстаться» мне кажется более точным) построено по совершенно иным законам, нежели «Олдбой» с его шоковым электротоком или «Служанка» – разогретая сексом история об излишествах.

Пак создает тягучий неонуар с подкладкой тайны и эротики, как «Жар тела» Кэздана, пронизанный саспенсом в духе Хичкока, но с собственным выраженным почерком.

Детектив Чан Хэ Чун (Пак Хэ Иль) расследует причину загадочной гибели опытного альпиниста, тело которого обнаружено у подножия скалы.

Упал? Суицид? Или его кто-то толкнул? Подозрения падают на вдову Сон Со Нэ (Тан Вэй). Вроде бы у нее и алиби есть. Но отчего же смерть мужа ее совершенно не огорчает? Отчего она так неуместно и неведомо чему улыбается.



«Решение уйти», режиссер Пак Чхан Ук

Химическая реакция между следователем и подозреваемой начинается с обмена взглядами. Камера держит их лица концептуально долго, предлагая зрителю наблюдать мельчайшие перемены настроений, сквозняки едва заметных знаков внимания, перемены участи – когда ощутимо уменьшается дистанция между совершенно чужими людьми. Дивная темноглазая Сон примагничивает следователя. Допрос как акт соблазнения мы наблюдали неоднократно. Но автор «Решения уйти» находит собственную интонацию, далекую от хрестоматийной сцены в «Основном инстинкте». По Паку радость обретших подлинное чувство не в сексе, скорее, в возможности заснуть и проснуться рядом.

Режиссер вместе с актерами сочиняет объемные завораживающие характеры, и, чтобы мы ощутили этот объем, они с оператором предпочитают сверхкрупные, крупные и средние планы.

«Поскольку это история о людях, которые скрывают свои истинные эмоции, я хотел, чтобы зрители стремились приблизиться к ним, чтобы заглянуть в их разум, узнать, о чем они думают», – говорит Пак Чхан Ук.

Она. Беженка из Китая, влюбившаяся в Корею – родину своего деда, который участвовал в движении за независимость в 1930-е. Странно складывает слова, демонстративно не пытается переманить сыщика на свою сторону. Даже игнорирует допрос, предпочитая помощь старикам, за которыми ухаживает: «Живые старики приходят раньше мертвых мужей». Смерть мужа ей к лицу. Дыша духами и туманами, заманивает в свои сети простодушного честного молодого инспектора городской полиции. Женщина с историей, в которой и тайна, и абьюз (в мобильном телефоне альпиниста полиция находит фотографии ее избитого тела в синяках). И с мужьями ей хронически не везет: они как-то странно умирают.

Но отчего же ей не улыбаться, если ее мучения закончились.

Он. Следователь без дел. Во всяком случае, без серьезных, поэтому и мечтает о расследовании убийства. Его молодая заботливая жена с сочувствием понимает этот профессиональный голод. Еще он мучается бессонницей и тоскует по сигаретам (благочестивая жена не позволяет ему курить). Поэтому ему нужны леденцы плюс множество личных вещиц, которые он носит в специально сшитых двенадцати карманах куртки и шести в брюках. Жена мужу на грани нервного срыва положила в эти кармашки все самое необходимое: платочки, капли для глаз, леденцы от курения, фонарик.

Чан Хэ Чун завесил стену в своем доме фотографиями нераскрытых преступлений. Есть там и портреты мужей Сон. Как тут уснешь? Постепенно увлекается чужестранкой, которую попеременно считает то жертвой, то убийцей. На него вдова действует гипнотически. Вблизи роковых красавиц горят даже глубоко женатые и безупречно аккуратные детективы.

Бессонными ночами, вместо того чтобы в живописном холмистом пригороде Ипо спать в постели с хорошенькой женой, торчит в Пусане, следит за квартирой подозреваемой. Заблудился в трех соснах: расследование – влечение – долг. С какого-то момента уже не объясняет себе причину маниакальной слежки. Просто проваливается в этот диковатый роман со скалы собственной непогрешимости, верности долгу.

Она обнаруживает стену с фотографиями преступлений и предлагает Чан Хэ Чуну отпустить эти кошмары, помогает «уснуть и видеть сны», нашептывая звук волн – важный мотив. Их беседы все меньше напоминают допросы или «следственные мероприятия», но все больше исполненные намеков диалоги влюбленных, особенно когда они без меры поедают суши.

Детектив всегда охота, гонка за неизвестным. Но кто здесь за кем охотится? Как в темном мире «Порочных игр» или шпионских страстях «Маленькой барабанщицы», автор сосредоточен на исследовании странных напряженных отношений мужчины и женщины, в которых охотник и добыча меняются местами. А постепенно и сама охота теряет смысл: если сыщик найдет виновного, завершится их роман.

Режиссеру было важно, чтобы актриса на роль привлекательной подозреваемой была иностранкой. Чтобы от нее исходили токи опасности и чувственности. Хотя сценаристка Чон Со Гён была категорически против. А Пак Чхан Ук искал «чужую», нечто инопланетное или потустороннее, как Коринфская невеста у Гёте или Джеральдина у Кольриджа. Искал диаметральную противоположность. Мужчина-ночь: сам местный, разгадывает в темноте криминальные сказки. Женщина-день: помогает людям решать их реальные каждодневные проблемы. Он влюблен в горы, головокружительные вершины, она – в бесконечный океан. Он – поклонник романов о вымышленном шведском сыщике Мартине Беке, она – почитатель поэзии и философии.

Их встреча – столкновение рутины с катастрофой.

Их отношения сверхчувственные, но целомудренные, не пропитанные сексом. Руки сближаются на заднем сиденье машины – руки, соединенные кандалами. Камера рассматривает кожу на ноге Сон, которая задирает юбку… чтобы продемонстрировать ссадины. И сверхинтимным актом кажется нанесение гигиенической помады на губы друг друга. Но вся эта платоническая на вид связь – воплощение притяжения. А вот когда Чан занимается любовью со своей милой женой, это похоже на дежурную обязанность – он успевает внимательно рассмотреть пятно плесени на стене спальни, которое медленно трансформируется в рентгеновский снимок. Мысли мужа далеко – он слышит шум прибоя.

Тан Вэй для роли учила корейский с двумя репетиторами. В ней самой очарование и магия тайны, сопоставимая с чародейством хичкоковских звезд. На лице актрисы опыт прожитых историй. В жизни и в кино. (Вспоминается ее госпожа Вун Чиачи из шпионской драмы «Вожделение», которая пытается с помощью обольщения манипулировать японским начальником тайной полиции, пока постепенно червь влечения не пробирается в ее сердце.)

Получился захватывающий криминальный роман соблазнения, самообмана и одержимости, которая смывает песочные замки сконструированных, выверенных судеб. Сюжетная линия сама медленно ползет в гору, чтобы безоглядно сорваться в океан.

Киноязык Пак Чхан Ука микшируется от ярких красок предыдущих работ до сдержанной палитры, в этом фильме приглушенной. За исключением эффектного размашистого финала автор избегает кинематографических уловок, шоковых приемов, характерных для его ранних картин.

На первый план выходит не криминальная интрига, а атмосфера, в густой воздух которой автор нас погружает. Конструкция здесь не железобетонная, как в крепком детективе, где все закрючковано. Смотришь «Решение уйти», вспоминаешь, скорее, хичкоковское «Головокружение», интрига которого раскручивается из женского зрачка, или «Любовное настроение» с томительно-прекрасной и мучительной многозначительностью и нерешительностью героев. С видимым удовольствием режиссер вносит в микс романтики и интриги черный юмор и даже сарказм (для этого не жалеет ни героя, ни его профессионального окружения, состоящего в основном из фриков). Есть отсылки к нуару «Из прошлого» Турнёра, к мелодраматическим кодам Дугласа Сирка.

Есть игра с хронотопом (темное просачивается в ДНК настоящего). Внезапная смена мест и сползание временны́х пластов завораживает. Новые персонажи появляются внезапно и точно так же исчезают, как следовательница Ё Ён Су (Ким Син Ён), чья грубая плебейская манера контрастирует с поведением вышколенного Чан Хэ Чуна.

В герметичном триллере на нуарной подкладке придуман свой живописный мир. Художник Лю Сон Хи подчеркивает контраст меж-



«Решение уйти»

ду мрачными городскими квартирами, клаустрофобическими и геометрическими пространствами следственного управления (напоминающими клетку) и безграничными просторами прибрежной полосы с искушающими и манящими волнами.

Заменив своего обычного оператора Чон Чон Хуна виртуозным мастером Ким Чи Ёном («Суровое испытание» и «Горечь и сладость»), Пак Чхан Ук трансформирует и киноязык. Многие сцены сняты скользящей камерой, взгляд которой внезапно замирает на лицах персонажей, будто цепляется, ищет подсказки. Всматривается в глаза живых и мертвых. Изобретательная камера живет своей вольной жизнью. Мчит с героем, участвуя в погоне; засматриваясь в бездну, взбирается по скале с приросшим льдом; не может оторвать взгляда от муравья, ползущего по зрачку трупа. Да и саму великолепную гору мы видим сначала через отражение глаза погибшего альпиниста.

Следуя неувядающему тренду многоэкранности, авторы используют мониторы, экраны ноутбуков, айфонов, Apple Watch и как мотор истории, и как возможность обнаружить скрытое: сокровенные эмоции, «тайны следствия». Неочевидные связи – новые технологии изменили сам способ общения, и «Решение уйти» вкапывается в эти новые бесконтактные взаимоотношения. Кажется, что Чан Хэ Чун, не отрываясь от камеры наблюдения, смотрит сквозь стены на Сон Со Нэ, и ей нравится это ночное почти тактильное внимание. Здесь все превращается в фрагментированные экраны – даже зеркала, меняющие лица. Внешне совершенно спокойные, словно снежная вершина той самой горы; море – внутри. ◆

Альберт Серра

ПОСТОРОННИЙ

Беседу ведут Петр Шепотинник и Ася Колодижнер





Выражаем благодарность Светлане Силаковой за помощь в подготовке этого материала.

В 2022 году Альберт Серра наконец-то добрался до Каннского конкурса. Мне неведомо, как такое повышение по карьерной лестнице воспринял он сам. Своего рода выслуга лет? Похоже, его язвительная, подернутая дремотным ощущением близкого, неминуемого распада — как во время радиации — «Пацификация», она же «Пацификция», все же не так наплевательски обращается с нарративом, как его предыдущие картины, в ней сюжетный костяк более отчетливо выпирает из общего повествования, кто-то в безнадежном поиске киноведческих дефиниций даже осмелился назвать его картину триллером. И таким образом вечный каннский хитроумнейший пасьянс получил более очевидную козырную карту, чем, скажем, будуарное, декадентско-саркастическое рококо под названием «Либерте». И впрямь «Мучения на островах» (не слишком талантливо неизвестно кем переведенное на русский язык оригинальное название фильма Pacifiction (или Tourment sur les îles, как назвали его в Каннах) гораздо ближе к, условно говоря, тому кино, которого Серра всегда сознательно сторонился. Однажды мы пересеклись на Рю Антиб после просмотра вполне добротной размашистой трехчасовой многофигурной драмы Цзя Чжанкэ «Цвет пепла – белее белого» (Jiang hu er nu), и Серра был просто распираем ужасом: как автор «Платформы» мог опуститься до такого презренного мейнстрима, словно уготованного для нетфликсовских диванных удовольствий! Мы одобрительно кивали, хотя больше всего нас поразило то, что он выловил нас взглядом в каннском броуновском движении… А сейчас, в Сан-Себастьяне, моментально согласился на интервью, хотя в первые пять минут вопросы задавали не мы, а он, после чего, выслушав, наши ответы, сокрушенно качал головой… Уже после интервью подумалось: надо как-то держаться за это настоящее прошлое, оно не испаряется даже тогда, когда с головой погружаешься не в киношную, а в реальную, вездесущую трагедию, эти yesterdays в чем-то даже воодушевляют тебя, если не обнадеживают. Не выветривается эйфория его истинного триумфа после показа в программе

«Восемь с половиной фильмов» Московского МКФ «Смерти Людовика XIV», гомон возбужденной толпы его моментальных поклонников, долго терзавших его вопросами про все на свете, звучит в сознании до сих пор. Он тогда одержал истинную победу — даже строжайший ревнитель неукоснительной «документальности» Марина Александровна Разбежкина приняла Серру за своего. Вот теперь и послушаем, что нам с Асей Колодижнер, как всегда с пылом изобретателя поведал на этот раз Альберт Серра, чей вихрастый чуб так похож на чуб любого из завсегдатаев ныне опустевших московских кофеварен.

Петр Шепотинник

Петр Шепотинник. На пресс-конференции вы рассуждали о том, что ваш фильм отнесли к испанским. Не могли бы вы объяснить свою мысль?
Альберт Серра. Просто он уже вышел на экраны кинотеатров в Испании. Поэтому на фестивале его обозначили как *фильм испанского производства*, так велят правила; его нельзя было включить в другие конкурсные программы. И вот как я это прокомментировал: «С одной стороны, говорить, что эта картина “сделана в Испании”, абсолютно неверно. Ее не следует сравнивать с другими испанскими: она совершенно иная по форме, по своей творческой задаче, и вдобавок испанские фильмы по большей части абсолютно шаблонные и скучные…» (*Смеется.*) И я сказал, что, когда мой фильм относят к «сделанным в Испании», это не пробуждает во мне чувства гордости за него. Но тут же добавил: «Однако есть и другая сторона: загляните в титры – вы увидите, что, хотя к фильму причастно много стран и много специалистов, основную работу выполнили люди из Испании: монтаж, работа художника-постановщика, сценарий (его написал я), операторская работа, звук, вообще все главные области. Это были мои друзья из Испании, те, с кем я и раньше работал. Поэтому, говорю я, в этом смысле фильм воистину “сделан в Испании”».
Петр Шепотинник. Почему вы выбрали именно это место действия? Как было сказано: «Пространство острова – нечто, сокрытое от всего мира». Когда я смотрел картину, мне порой казалось, что всего остального мира вообще не существует.
Альберт Серра. Да, мне нравится эта мысль об острове сразу по нескольким причинам. Начнем с того, что тот остров – искусственный рай, эдакие стереотипные тропики. И я решил: ладно, в визуальном плане все возможно и даже интересно. Мне говорили, что снимать надо на французском языке и на французскую тематику: на то были причины, связанные с продюсированием. Я бы и не против, но понял, что не хочу снимать в континентальной Франции. И предложил поехать в какие-то более ирреальные места, похожие на мир фантазий. Ну понимаете, слегка даешь волю мечтам. И выбрал эту бывшую колонию. А в колониях, знаете ли, наблюдаешь конфликтные отношения, которые в будущем, вероятно, возникнут вообще во всех странах. Причем в бывших колониях эти конфликты проявляются заметнее – они оче-

видны. У меня есть теория, что в будущем мы все будем жить в колонии: весь мир будет одной большой колонией, богатеи станут сверхбогачами, а бедняки окажутся в положении рядовых жителей колоний. По-моему, теория слегка параноидальная, в духе моего главного героя, но в фильме это отражено, и это важно. И, наверное (уже третья причина), мир, изображенный в фильме, искусственный; зрительный ряд… не знаю, как это назвать… очень… похож на сновидение, это странный мир. Актеры играют жестко, неистово, гиперреалистично. Особенно Бенуа Мажимель, исполнитель главной роли. Но стиль актерской игры контрастирует с другими элементами. Дело в том, что вы можете выстроить по старинке весь этот визуальный антураж, все эти драматургические приемы, весь сюжет – и все станет выглядеть почти неправдоподобно до абсурда, все почти картонное, почти как с почтовой открытки, словно в фильмах Винсента Миннелли, но… Но, знаете ли, когда актеры набрасывают своих персонажей резкими штрихами, играют на органике, все срабатывает. И, на мой взгляд, чем сильнее контраст между этой гиперреалистичностью, неистовостью актерских работ и неестественностью, искусственностью зрительного ряда, сюжета, звука и прочих элементов, тем лучше. Тем больше в фильме оригинальности, тем сильнее он шокирует, потрясает и завораживает. Потому что возникает впечатление, что ты очутился в мире фантазий, но одновременно этот мир еще реальнее, чем подлинная реальность. В общем, сочетание диковинное, но именно поэтому фильм завораживает в конечном счете. Потому что тебе все время неясно, куда тебя занесло, и в этом состоит интрига: какого рода историю тебе показывают, в фильме какого жанра ты очутился? И ты идешь, идешь и идешь по следу тайны…

Петр Шепотинник. Но в то же время это самый реалистичный из фильмов, которые вы сняли.

Альберт Серра. Да, потому что в нем есть реальная политика, он о сегодняшнем мире, в нем есть масса наблюдений над поведением людей, над состоянием общества в мире… Мы все в таком положении – в легком замешательстве. Вокруг очень много такого, что нам непонятно. Подозреваешь – но не знаешь точно, – что некая тайная сила подчиняет всех своей воле, причем неясно, добрая она либо злая или ни то ни другое. Потому что это в некотором роде конец глобализации, идеи, которую все в принципе одобряют, а потом видишь, что всё лишь на словах, всё туманно. И неясно, в какой мы сейчас ситуации, что берет верх – глобализация или геополитика – и кто, собственно, правит миром?

Петр Шепотинник. Вы говорите о своем фильме так, как если бы его режиссером был кто-то другой.

Альберт Серра. Но именно так я и работаю. Таков у меня метод, я больше доверяю глазу камеры, чем собственным глазам. Когда я снимаю, у меня всегда работают три камеры. Дело в том, что почти все свойства этого фильма и вообще моих фильмов в съемочный период оста-



Альберт Серра. *Фото Петра Шепотинника*

ются незримыми: глазами их не увидишь. И только глаз камеры действительно может уловить подлинную неоднозначность, подлинную сложноустроенность, подлинную, даже не знаю, странность мира моего фильма. Так что все это – мои рабочие инструменты, я всегда их применяю: три камеры, ассистенты-звукорежиссеры; очень похоже на то, как вы сейчас меня снимаете, только у меня больше камер… И на съемках я не говорю с актерами – в смысле никогда с ними не репетирую, никогда не даю им сценарий и до окончания съемок никогда не смотрю отснятый материал, у меня нет накамерного монитора. Итак, в некотором роде вы правы: я зритель своих фильмов. Я просто готовлю антураж. Я оказываю, так сказать, психологическое влияние на происходящее. Конечно, в том, что касается зрительного ряда, мы многое обсуждаем с оператором, с художниками-постановщиками и звукорежиссерами, но мы делаем это до съемок. Во время же съемок я отчасти выбрасываю все это из головы и стараюсь сосредоточиться на… да, на психологическом влиянии, иду вслед за вдохновением актеров, решаю, где, в какой момент они действительно вдохновились… В таких условиях у актеров может возникнуть легкое ощущение незащищенности… потому что я, наверное, слегка на них давлю. Ну да, «слегка» не то слово… оказываю сильное давление. И вот работают три камеры, актеры перестают контролировать свой имидж, поначалу не знают, что им делать, будучи не в силах выдавать на камеру реакции. Им приходится играть вот в такой, что ли, сумасшедший дом… Это-то и хорошо, поскольку незащищенность исполнителя воз-



«Мучения на островах», режиссер Альберт Серра

вращает ему истинную чистоту восприятия. Обретенная ими подлинная, естественная незамутненность идет на пользу, так как она явлена в пространстве абсолютно искусственного мира. И эффект шока только к лучшему: артисты у меня отличные и соображают быстро. Образы персонажей нарисованы резкими штрихами, как они сами говорят. Всего этого не увидишь глазами. Но результат есть, и благодаря ему фильм работает. Таков мой метод.

Петр Шепотинник. Наверное, актер очень сильно ощутил свою незащищенность в сцене с серфингом, когда вы заставили его парить среди вздымающихся до небес волн.

Альберт Серра. Да, да. Эта незащищенность может быть физической, или психологической, или на уровне драматургии. Ведь иногда я помещаю исполнителей в антураж, о котором они ничего не знают. Ни о том, кто другой персонаж в кадре, ни о том, что он скажет. Иногда я что-то объясняю кому-то из них, но только одному. Иногда интенсивно работаю с одним актером, а другие ничего об этом не знают. И всё с одной лишь целью – чтобы любой ценой избегать клише. Чтобы ни один момент, ни один диалог, ни один жест не были стандартными. Так и должно быть в идеале. Возможно, не во всем я достигаю этой цели, но стараюсь. И в каждом фильме пробую исследовать неведомую для себя территорию, создать атмосферу, в которой и сам не знаю, чем занимался раньше. Что за фильм смотрю? Что это за кинорежиссер вообще?

Для меня главное, чтобы мой фильм был многослойным. По-моему, местами это сатирическое кино, юмористическое, и этот аспект очень важен, но в то же время этот фильм совершенно серьезный, в каком-то смысле предрекает наше будущее. Одновременно, если взглянуть на него в политическом контексте, содержит глубокие мысли, весьма интересные. А местами гипнотически завораживает своим зрительным

рядом – ты словно бы в мире сновидений. Есть и сцены насилия. Порой возникает ощущение, что все непонятно, и можно даже разочароваться в картине. Такое можешь позволить себе только при условии, что твои зрители смотрят твое кино в кинотеатре, на большом экране, когда фильм навязывает им свою волю и они мирятся со всеми его разочаровывающими противоречиями, начинают наслаждаться. И не только наслаждаться, но и осознавать связь фильма с реальным миром. В телесериалах или в картинах на стриминг-платформах такое невозможно. Мы живем в реальном мире, и помимо приятных вещей вокруг нас есть много неприятного. И этот фильм, по-моему, должен действовать на зрителя точно так же: показать что-то приятное, но и что-то отвратительное. Вообще-то, все подобное есть во всех моих картинах. Но в новой каким-то чудом все сочетается с легкомысленным сюжетом… При всей абстрактности картины ее можно воспринимать и как традиционное повествование. Словом, для меня это попытка слегка расширить пределы своего кино, а заодно и всего кинематографа в целом.

Ася Колодижнер. Как вы искали актера на главную роль и выстраивали его имидж: белый костюм, темные очки?..

Альберт Серра. Я сразу остановил выбор на Бенуа, увидев, что у него прямо на лице уже написана некая неоднозначность. Такое ощущение возникает, когда мало что знаешь о прошлом человека, о его жизни. Вначале Мажимель отказался, сказал, что ему неинтересна эта роль. Я дважды пытался переубедить его, но тщетно. Уговорили его наши общие друзья, объяснив ему, что правильно будет согласиться. Эта роль крайне отличается от всего, что он делал всю жизнь, от его стиля работы. И в конце концов он решился. И вдобавок внес в образ героя немало очень интересных нюансов и деталей. Например, солнечные очки. (*Берется за свои солнечные очки.*) Эту идею подал он – чтобы герой все время был в защитных очках, потому что он их обожает до фанатизма. «Ну ладно», – говорю. Но он пожелал надеть особые солнечные очки – слабо тонированные. У них стекла почти прозрачные. Не чета обычным темным очкам. И это даже усиливает впечатление неоднозначности, которое производит герой. Обычно темные очки скрывают глаза человека, и вы не догадываетесь, о чем он думает. А вот если он в солнечных очках с полупрозрачными стеклами – его глаза вы видите и многое о нем понимаете. По-моему, блестящая идея, и она создает просто потрясающий эффект.

Петр Шепотинник. При таком способе повествования мы не понимаем, что, собственно, за человек этот герой, каковы его истинные намерения?

Альберт Серра. Да, но такова реальная жизнь. Эти политики… Если их послушать и верить им на слово, все они – порядочные люди. Но на деле… Может, перед тобой циник, который просто хочет выжить. А может, он искренне переживает за судьбы мира. Трудно определить. Но и вы наверняка тоже неплохо знаете политиков в своей стране. А для этого надо понять их сокровенные мысли. (В данном случае и мысли моего героя.) Именно этим интересны, скажем, фильмы Фасбин-

дера, в которых сюжет подан через призму сокровенной натуры героев. Его критиковали как левые, так и правые – за то, что он обнажал потаеннейшие глубины человека. А когда докапываешься до затаенного, то все эти противоречия и политические конфликты перестают выглядеть однозначными, пробуждают сомнения… все становится неясным, туманным.

Ася Колодижнер. Но одно ясно – он человек бесстрашный.

Альберт Серра. Бесстрашный? Да, может быть. Это свойственно политикам – работа у них такая. Но также важно, что он бессилен. От бесстрашия нет никакого толку, если не имеешь власти. Собираешь в кулак волю – но что ты можешь сделать? Ничего. Ты беспомощен.

Петр Шепотинник. …Но вообще-то…

Альберт Серра. …такова наша нынешняя ситуация. Мы знаем очень много примеров в нашей цивилизации. Ты можешь быть бесстрашным, но ты мелкая сошка. Ты не в силах применить свою храбрость, чтобы хоть что-то сделать. И это главное, так как все остальное как бы скрыто… Мы не можем чего-то добиться, потому что очень уютно устроились, в нашем обществе единственный выход, по-видимому, в том, чтобы применить физическое насилие. А эту грань никто не хочет переходить. Ну-у, разве что некоторые, но об этом не будем. Если знаешь, что надо делать, то лишь все больше мучаешься: ты бесстрашен, но бессилен.

Ася Колодижнер. Что было для вас всего труднее в работе над этим фильмом?

Альберт Серра. Хорошо, что вы озадачили меня таким вопросом. Даже не знаю. Аспекты, связанные с повествованием. Добиться связности. Ведь моя система работы очень хаотична, просто безумна. Конечно, она придает силу актерам, как я полагаю. Но по большому счету… самое трудное – держать все под контролем. Чтобы в итоге создать нечто целостное, связное… Ты должен вообразить себе связный фильм, а потом суметь дотянуться до этой планки, чтобы суметь воплотить свои образы… И, возможно… самым трудным был процесс монтажа. У нас ведь было пятьсот сорок часов чернового материала – три камеры, сами понимаете! И это означает, что было сто восемьдесят часов звукового материала. То есть отыскать фильм в этих грудах исходников было очень-очень сложно. Три монтажера работали в одной комнате. Семь дней в неделю на протяжении восьми месяцев. Семь месяцев мы не отдыхали ни одного дня, уходили только на каникулы с 24 декабря по 2 января, но в остальном работали с утра до вечера без выходных. Был нелегкий период. Но, к счастью, мы докопались, в чем проблема. Для меня монтаж – отчасти научная работа, а отчасти творческая. Нужно выстроить из исходников самый лучший фильм, который вообще возможен! В этом состоит научный подход. Но прийти к «тому самому» фильму – это подход творческий. Так странно все устроено.

Петр Шепотинник. Нелегко добраться до самого главного…



«Мучения на островах»

Альберт Серра. Да, да, конечно. Как я уже сказал, я чрезвычайно доверяю глазу камеры. Некоторые вещи, которые снимает камера, или большая часть, или вообще все, что она снимает, не увидишь глазами на съемках. Просто невозможно разглядеть. Не видишь тонких нюансов. И вот на монтаже приходит время проанализировать картинку, сильные стороны и недостатки сделанного, понять, как все это скомбинировать, разобраться, как сочетаются сильные стороны и недостатки. Процесс сложнейший, в том числе и потому, что то, чем я занимаюсь на съемках, не имеет четкой направленности. Точнее, не имеет четкого смысла. Направленность все-таки есть. И изначальная концепция тоже. Но в том, что касается смыслов… На монтаже я должен докопаться, что на самом деле есть в моем фильме. И я должен опять же избегать клише, пресекать их, а это порой непросто. Причем процесс монтажа в некотором роде разрушительный. Потому что все замыслы, которые были у тебя на съемках, в процессе монтажа уничтожаются. То, что я когда-то понаписал в сценарии, я пытаюсь убить на съемках. И если в конечном счете от фильма что-то остается, если что-то выдерживает этот натиск, то, значит, в нем не будет и тени каких-либо клише. Потому что фильм прошел, так сказать, полевые испытания, жесткие испытания, подвергся разрушительному процессу созидания, так сказать.

Петр Шепотинник. А вы избегаете клише вообще или своих собственных?

Альберт Серра. Ну-у, знаете… От себя уж точно не сбежишь. Но хорошо, если у фильма есть особенность, которая достигается благодаря тому, что борешься с самим собой… В ходе фильма. Такой мазохистский процесс… И если в окончательной версии есть что-то напоминающее твои предыдущие фильмы, что-то близкое к ним, то все потому, что от этой особенности некуда деться. Не могу же я уйти от самого себя. Никогда не смогу. Понимаете… позади камеры ничего нет. Все, что проис-



«Мучения на островах»

ходит, находится перед камерой, перед ее объективом. Этому учил Годар: не сосредоточивайся на том, что ты мысленно проецируешь на свой фильм, а сосредоточивайся на том, что у тебя перед камерой, на том, что она запечатлевает. Потому что, говорил он, камера ничего не проецирует – только запечатлевает. Ты должен заботиться о том, что перед камерой. А не о том, что творится у тебя в голове, когда стоишь за камерой.

Ася Колодижнер. А что на самом деле, в вашем смысле, опаснее – природа или люди?

Альберт Серра. Люди. Природа… от нее не спрячешься, а от людей спрятаться можно. Но… люди интереснее, наверное. Потому что все хорошее и плохое, что есть в человечестве… в борьбе между добрым и злым в человеке, – это смысл жизни. Я не питаю утопических иллюзий насчет человечества. Так что эта борьба мне нравится.

Петр Шепотинник. Любопытно, что вы сняли совершенно аполитичный фильм…

Альберт Серра. Да…

Петр Шепотинник. …который в то же время затрагивает самые существенные политические проблемы.

Альберт Серра. Возможно, это единственный способ сделать именно так. Дело в том, что мы пишем, используя язык, должны изложить все по порядку, показать все с точки зрения логики, с рациональной точки зрения, потому что другой возможности описания нет – иначе только запутаешь зрителя. Правда, некоторые поэты могут писать пророческие, но в то же время политические стихи. А вот картинка – она уже по определению неоднозначна. Я могу битый час снимать на камеру ваше лицо, но мне неизвестно, о чем вы думаете. Я никогда не узнаю, какие мысли посещали вас в это время. Итак, есть сюжет, есть драма-

тургия, есть связь между вами и нами, но самое интересное – это именно сознание, ведь сокровенные мысли всегда скрыты. Но у нас есть внешний облик вещей: ваша фигура, ваша манера говорить… И такова, я совершенно уверен, сила зрительного ряда – она кроется в неоднозначности, воспринимаемой органами чувств. Я всегда так работаю. Для меня актер – наделенный тщеславием человек, которого я должен снимать, – и персонаж фильма, которого мы должны разгадать, неразделимы. Я всегда работаю со всеми этими элементами. Если в так называемых «нормальных» фильмах режиссер сосредоточивается на том, что делают актеры и что происходит с персонажами, потому что он раб сценария, то я, напротив, об этом не думаю. В наше время такое не в моде, потому что люди скажут, что ты слишком сильно давишь, выходишь за рамки дозволенного. Люди жалуются. Но это просто смешно. Ведь никогда не покорить неведомое, не завоевать неизведанное, пока не вступишь на неизведанные территории. А чтобы туда вступить, ты должен выйти с той территории, где всё под твоим контролем. Если ты все контролируешь, то никогда не выйдешь из своей зоны комфорта. Но когда теряешь контроль над тем, что делаешь, над своими образами и переживаниями, то получаешь интересные результаты, потому что сокровенное проходит через тебя и обнажается перед камерой. Такая неудержимая сокровенность, проходящая через твое сознание. ◆

Сан-Себастьян, сентябрь 2022 года

Перевод с английского Светланы Силаковой



Зара Абдуллаева

РАЗДОР



«Банши Инишерина»
The Banshees of Inisherin
Автор сценария, режиссер
Мартин Макдона
Оператор Бен Дэвис
Художник Марк Тилдесли
Композитор Картер Бёруэлл
В ролях: Колин Фаррелл, Брендан Глисон, Керри Кондон, Барри Кеоган, Дэвид Пирс, Пэт Шорт, Гари Лайдон, Джон Кенни, Шейла Флиттон и другие
Blueprint Pictures, Film 4, Fox Searchlight Pictures, Metropolitan Films International
Ирландия – Великобритания – США
2022

Молодой человек идет по острову Инишмор, где проходили съемки фильма Мартина Макдоны «Банши Инишерина». Инишерин на западном побережье Ирландии (как и городок Эббинг на среднем американском Западе) – остров вымышленный, а природа настоящей местности суровая, величавая.

Прославленный драматург Макдона когда-то написал пьесу «Банши Инишерина», но не стал ее публиковать. Спустя время он ее переписал до основания, оставив название, и снял фильм, который был показан на Венецианском фестивале–2022 (призы за сценарий, за главную мужскую роль Колину Фарреллу).

Осеннее солнце морозит воздух. Громадные скалы нависают над морем. Вереск шуршит под ногами. Радуга освещает небо после дождя.

Падрайк (Колин Фаррелл) направляется к своему закадычному другу Колму (Брендан Глисон). Они – таков неуклонный ритуал – изо дня в день ровно в два часа встречаются в единственном на острове пабе за пинтами гиннесса. Падрайк стучит в окно. Колм не реагирует. Сквозь окно виднеется комната музыканта, скрипача. Там сгрудились музыкальные инструменты, маски, куклы. Арт-пространство и лавка старьевщика одновременно, окрашенная вангоговским сумраком, яростью – охрой, индиго, глубоким красным и черным цветом.

Через окна жилищ на Инишерине плещется или покоится океан, расширяя пространство за горизонт и во времени – от лета к осени.

Падрайк – захолустный фермер, продавец молочки, владеющий коровами, теленком, пони и любимцем осликом-карликом Дженни, которого запускает в свой дом (несмотря на неудовольствие его разумной старшей сестры Шивон). В роли умницы и книжницы – Керри

Кондон, украшающая трезвыми взглядами, репликами захолустный, бессобытийный островной мир. И безупречный, заоблачно достоверный актерский ансамбль.

Падрайку поручено амплуа простака. Есть в сообществе острова и вечно немытый дурак, шекспировский шут, ирландский буффон Доминик (Барри Кеоган). Задрипанный, в грязной одежде, он, однако, знает слово «туше» и морочит им напарников в диалогах. Сын полицейского-извращенца и забулдыги, Доминик находит пристанище от побоев отца в доме Падрайка и Шивон.

В этой реальнейшей и мифической местности, в натуральной декорации для ирландских баллад и легенд, носится вестница смерти – старуха в черной шали с пурпурным подбоем миссис Маккормик (Шейла Флиттон), чья прародительница – одна из трех ведьм из «Макбета». Так в простецком и странном мире острова начинает звучать древний голос судьбы, заклинаний, пророчеств.

Фабула «Банши Инишерина» вполне беккетовская. Желание Падрайка разузнать, настойчиво, навязчиво, почему харизматик Колм вдруг отказал ему в дружбе, безутешно, как бесконечное ожидание Годо. Обозреватель The Guardian Питер Брэдшоу заметил, что ситуация в «Банши…» сравнима с пьесой Беккета, если бы Владимир вдруг объявил Эстрагону: придет Годо или нет, они теперь смертельные враги.

Сюжет фильма, вставленный в зловещую раму, окровавлен шекспировской страстью и роковой безапелляционностью. При этом черным юмором пропитаны повадки персонажей, их диалоги – поэтически простодушные, ритмически вышколенные.

Смешливость, ограненная печалью; темные силы, раздирающие душу обитателей острова; человечность, которую не унять ошеломленному (разрывом) Падрайку, причем без видимых поначалу причин; человечность, лишенная боли только в общении с животными, насыщают прозрачную и загадочную атмосферу Инишерина. Все наличные объяснения раскола друзей все-таки не раскрывают сути происходящих перемен. Но они склоняют душераздирающее состояние Падрайка и неуступчивое, одержимое поведение Колма к трагической недоуменности.

При всем том Колм имеет в виду резоны своего поведения. Старше Падрайка лет на двадцать, он познал конечность своего земного пути и более не намерен терять время в пустопорожней болтовне за кружками пива. Отныне он решает посвятить себя сочинению музыки. (Мелодия банши написана самим Бренданом Глисоном, а минималистский, хоть и надрывный, рвущий струны арфы, саундтрек – гениальным Картером Бёруэллом.) Теперь Колм обещает себе творить в одиночестве. Это решение звучит (в описании) пафосно. А в восприятии фильма – ничуть. Благодаря драматургическим свифтам Макдоны в его первом киноопыте на ирландские мотивы.

Психопаты, безоглядные маньяки имели место и в его пьесах, и в прежних картинах. Горячие ирландские парни или американцы-



«Банши Инишерина», режиссер Мартин Макдона

отморозки, неуловимые мстители («Три билборда на границе Эббинга, Миссури»), населявшие его пьесы, сценарии, по ходу развития сюжетов начинали чувствовать моральное беспокойство. Теперь не то. Антиромантический драйв, невостребованность гуманных развязок представляет в «Банши…» головоломку – тайну приязни людей и раздрая между ними.

После зачина события в фильме накаляются, а ставка в решении Колма не общаться с Падрайком масштабирует до радикальных поступков, не подвластных никакой психологии, никаким причинно-следственным утешениям.

Колм, скрипач, выставляет Падрайку (пока он не утратил сердечную невинность) ультиматум. Это военная угроза, не обеспеченная хоть каким-то здравомыслием. Скучный Падрайк – жертва гордыни музыканта? Но в столь плоском мышлении Макдону трудно упрекнуть. Ну да, разумная Шивон уверена, что здесь, на острове, все скучные-прескучные. А жизнь монотонна, как смена дня ночью. Вот и она собирается уехать на материк, хотя после смерти родителей в ней бесконечно нуждается младший брат. Шивон задает ему по-детски мудрый вопрос: «Может, ты просто ему больше не нравишься?» Именно. Но до какой развязки? До каких разрушительных вспышек?

«Банши Инишерина» – фильм о безумии. Нет, не так. Фильм-безумие. Вражда двух ирландцев, нелепая, но мотивированная борьбой за независимость непомерной и абсурдистской ценой – проекция близких (им, нам) и отдаленных [redacted].

Колм не желает общаться с Падрайком. Падрайк жаждет дружеской связи. Непредвиденный хаос начинает сжимать, сдавливать открытое ветрам пространство. Дрогнувшие отношения бывших товарищей подготавливают дуэльную мизансцену. Угроза дуэли – нетривиальная.



«Банши Инишерина»

Мазохистская. Так психопатология персонажей Макдоны достигает уровня экзистенциальной опасности. Колм ощущает себя на острове, словно в аду. Он говорит: если еще раз Падрайк к нему обратится, то он отрежет себе палец. Или пальцы. В обещание скрипача, уверявшего, что теперь займется возвышенным музицированием, больше не верится. Это нонсенс. Или влечение к самоубийству. Падрайк, эдакий теленок с разбитым сердцем, не унимается, не молчит. И Колм (без спойлера не внять этой черной трагикомедии) отрезает себе пальцы. Окровавленные ладони эту хронику с острова Инишерин подтягивают к безрассудствам шекспировских героев.

К тому же: подноготная этой камерной бойни – гражданская [redacted] в Ирландии. Действие фильма – 1923 год. До Инишерина доносятся взрывы, пальба. То ли сообщество островитян к этому пообвыкло, то ли обыденность поглотила все их интересы и страхи. Выдуманный Инишерин – застава, заслоняющая здешний мирок от большого мира. Эту ложную защиту Макдона разоблачает ненасильственно, невозмутимо, прямо. Островитяне замкнулись в фантомной безопасности. История Колма и Падрайка возвращает их в темную реальность объявленной [redacted].

Так Макдона зеркалит действительность островов – крохотного Инишерина и большой Ирландии. Если и случаются локальные [redacted], то, как в фильме «Банши Инишерина», своей нелепостью, своим гротеском и гиньолем (скрипач отрубает себе пальцы из-за нежелания общаться с милым другом) они включаются в длящееся настоящее время гибельных столкновений.

На гражданской [redacted] брат убивает брата. На острове друг борется с другом, наказывая непостижимым образом себя, провокатора раздора.



«Банши Инишерина»

Впервые сняв исторический фильм, Макдона раздвинул восприятие времени фильма. Правильно было бы сказать, что это мифологическое время, воображаемое безвременье на воображаемом острове, готовое откликнуться на все времена.

Еще раз. Название фильма обращает слух и взгляд на призрачную (во плоти) фигуру из ирландской мифологии, пророчествующую о гибели островитян. Миссис Маккормик, о которой шла речь, – вестница смерти. Она же – проводник эфирных флюидов, уловленных в воздухе острова, населенного смурными персонажами.

Задача ансамбля – уловить ритм диалогов. Ирландские актеры (и Фаррелл уроженец этой страны) отпраздновали в английском языке местный акцент, привычный для их реальной жизни. Качели (на протяжении одной сцены) добродушия и ужаса, мгновенные переходы в противоположные состояния (как у Шекспира смена прозы/поэзии, сентенций шута и речи протагониста) составляют дражайшую вереницу смыслов и чувствительности «Банши…».

Потерявший ментальную невинность Падрайк, несчастливый отказник, и маньяк Колм, шагающий навстречу «грозовому перевалу» в развевающемся на ветру пальто, составляют химическую реакцию. Она проявилась еще в фильме «Залечь на дно в Брюгге», где Фаррелл и Глисон сыграли незадачливых киллеров в изгнании, на задании, белого и рыжего клоунов в сказочном городе, от которого одного из них тошнит, которым другой упивается.

Самоубийце Кену (Глисон) оторвало при падении с башни руку. А в пьесе «Однорукий из Спокана» человек путешествует по миру в поисках своей руки, отрезанной бандитами. Так что руки/пальцы для драматурга и режиссера мотив-рефрен. Как и имя Падрайк. В «Банши…» он добряк. А в пьесе «Лейтенант с острова Инишмор» Падрайк –

безжалостный настолько, что его выгнали из ИРА; в пьесе он расследует смерть своего котика (позже выяснилось, что не его) вооруженный взрывчаткой.

Ролью гангстера-психопата, отстаивающего свои принципы самоубийством («Залечь на дно в Брюгге»), был награжден Рэйф Файнс. Герои Фаррелла (простак) и Глисона (романтик) тоже погибали, намеренно и от случайной пули, а Макдона, как и в «Трех билбордах…», откапывал в каждом безобразнике, эксцентрике лучшее, что в нем тлело и наконец возгорелось. Или хотя бы пробудилось.

Реплика Милдред (Фрэнсис Макдорманд в «Трех билбордах…»), услышанная от бывшего мужа, который процитировал свою юную любовницу: «Зло порождает зло, ненависть – ненависть» – сгодилась бы и для коллизий «Банши…». Жесткая «ковбойка» Милдред, ошарашенная таким открытием, приказала своему бывшему беречь «умную» наложницу, простодушно признавшуюся, что запомнила цитату на закладке в книге. Теперь эту сентенцию Макдона не повторяет, но она все же беззвучно рассеяна в антураже острова.

Ласковый герой и гневный; инфантильный и уязвимый в камерном фильме с эпическим «задником», с эхом близкой [redacted] – это трагические последыши Лорела и Харди, Эбботта и Костелло. Ирландское буйство характеров начинается в «Банши…» как сельский фарс, а превращается в беккетовскую безнадегу, макабрическую протяженность, в зловещий финал шекспировских хроник.

На острове Макдоны победителей нет.

В ирландском фольклоре наличие банши символизирует предстоящую смерть какого-либо члена местной семьи. На острове Инишерин, где все друг друга знают, никто – с течением времени – не спасется от пророческого вопля банши. Как никто сегодня не зарекается от возможности гражданской [redacted] любого масштаба – от семейных конфликтов до глобальных и братоубийственных. ◆

Антон Долин

ПОГРАНИЧНОСТЬ



«Нет медведей»
Khers nist
Автор сценария, режиссер Джафар Панахи
Оператор Амин Джафари
В ролях: Насер Хашеми, Реза Хейдари, Мина Кавани (Мина Хосравани), Бюлент Кесер, Вахид Мобашери, Джафар Панахи, Бахтияр Панджи, Синан Юсуфоглу, Джавад Сияхи и другие
JP Production
Иран
2022



Джафар Панахи арестован и приговорен к шести годам тюрьмы. За премьерой своего десятого полнометражного фильма «Нет медведей» на фестивале в Венеции он не может даже следить. Восторженный прием (минут пятнадцать оваций, не меньше) и специальный приз жюри – они улучшат ситуацию или только ее усугубят? Поможет ли внимание западной прессы и публики, кинематографистов и фестивалей освободить Панахи или, напротив, убедят иранские власти в том, что опальный режиссер – враг, с которым и вести себя надо соответствующе?

«Честно, мы не знаем ответа. Остается только гадать», – отвечают Реза Хейдари и Мина Кавани, актеры фильма, приехавшие представлять его в Венеции. День спустя они же примут на сцене приз.

***

В 1994 году, через шесть лет после своего первого документального фильма и за год до премьеры игрового дебюта в Каннах, Джафар Панахи участвует как ассистент режиссера в съемках знаменитого впоследствии фильма Аббаса Киаростами «Сквозь оливы», третьей части Кокерской трилогии. Для Панахи это решающая встреча и опыт, который определяет его биографию и метод. Ки-

НАСТОЯЩИЙ МАТЕРИАЛ ПРОИЗВЕДЕН ДОЛИНЫМ АНТОНОМ ВЛАДИМИРОВИЧЕМ, ЯВЛЯЮЩИМСЯ ЛИЦОМ, ВХОДЯЩИМ В СОСТАВ ОРГАНА ЛИЦ, УКАЗАННЫХ В Ч. 4 СТ. 9 ФЗ «О КОНТРОЛЕ ЗА ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ ЛИЦ, НАХОДЯЩИХСЯ ПОД ИНОСТРАННЫМ ВЛИЯНИЕМ», ВКЛЮЧЕННОГО В РЕЕСТР ИНОСТРАННЫХ АГЕНТОВ.



«Нет медведей», режиссер Джафар Панахи

аростами не впервые прячется за экранными двойниками. Его фильм – это фальшивый making of, в котором есть актер, играющий режиссера, то есть его самого (Мохамед Али Кешаварц представляется в первом кадре, разрушая «четвертую стену», и без того шаткую во всех фильмах Киаростами), и еще один актер из предыдущего фильма трилогии «Жизнь и ничего больше» (1992) Фархад Херадманд, который исполнял роль режиссера там. Сам Киаростами за кадром. А его ассистент Панахи перед камерой, под собственным именем, и сразу узнается, несмотря на худобу и пышные усы. Здесь уже проглядывает системная, если так можно сказать, разница между уклончивым Киаростами и настаивающим на своей прямоте, превращающим ее в ключевой прием Панахи.

Перекличка с эстетикой и темой «Сквозь оливы» в «Нет медведей» очевидна как ни в одном другом фильме Панахи. Будто предвидя будущий арест и заключение, режиссер как бы подводит итог, закольцовывает свою профессиональную карьеру от первого шага до последнего – по меньшей мере, на каком-то промежутке. Оба фильма о съемках кино. Действие обоих перенесено в сельскую местность. Оба концентрируются на подлинных жизненных драмах (конечно же, постановочных, но при этом разыгранных актерами-непрофессионалами и потому совершенно правдоподобных), случающихся параллельно съемочному процессу. Оба фильма являют собой чуть закамуфлированные истории любви – редкий жанр как для Киаростами, так и для Панахи, прибегающего к «романтике» впервые.

Киаростами завершает «Сквозь оливы» вошедшей в учебники сценой, где на общем плане вдалеке, на фоне тех самых олив, его герой – каменщик Хуссейн (Хуссейн Резаи), преследует свою зазнобу, образованную старшеклассницу Тахерех (Тахерех Ладаньян), добиваясь от

нее ответа: да или нет? Получив этот ответ, не видный и не слышный зрителю, он несется обратно, навстречу статичной камере, и не успевает добежать достаточно близко, чтобы мы рассмотрели выражение его лица и догадались об исходе любовной коллизии: начинаются финальные титры. Тогда как Панахи дописывает свои любовные драмы – их в фильме две – до трагического конца, не позволяя усомниться в исходе, столь же резком и окончательном, как рывок ручного тормоза в последнем кадре «Нет медведей».

Категорично и звучание названия фильма Панахи, в отличие от уводящего в сторону красивого названия Киаростами. Когда пожилой местный житель останавливает на полпути режиссера (персонажа), направляющегося в молельный дом принести торжественную клятву – о ее содержании поговорим чуть позже, – он стращает его медведями, которые водятся в окрестностях: ходить вечерами одному небезопасно. Но изложив Панахи свои соображения («поклясться надо в том-то и этом-то, а правдой ли будет клятва, не так важно»), он отпускает его в дальнейший путь, успокаивая: никаких медведей здесь на самом деле давным-давно нет. Опасность выдуманная, страха и порядка ради.

Преодоление страха, рожденного мифом или фобией, становится ключевой темой кинематографа Панахи почти с самого начала, как минимум с «Зеркала». В «Нет медведей» это лейтмотив. О каком именно страхе на самом деле идет речь, становится ясно вскоре. В том самом святилище, где Панахи в очередной раз нарушает традиции, отказываясь клясться на Коране и предлагая заснять церемонию – то есть профанировать сакральность ритуала, превратив его в кино, постановку, – молодой местный житель Якуб (Джавад Сияхи) гневно обращается к старейшинам, употребляя местную поговорку: «Ваши языки медведи съели?» Оказывается, эти самые медведи – заговор молчания о том, что страшно или неприлично делать темой публичного обсуждения.

Назвать фильм тем, чего в фильме нет, и заявить об этом отсутствии в том же названии – парадоксальная честность, очень в духе Панахи. Зрители венецианской премьеры в первых отзывах в шутку жаловались, что медведей на экране действительно не показывают. В то же время это отсутствие невольно сообщает и об отсутствии автора. А тема молчания сигнализирует о вынужденном молчании Панахи, арестованного перед премьерой и впервые неспособного никак, даже косвенно, прокомментировать свою картину или представить ее публике.

Но даже так он объявляет миражным медведям бой. Ведь чуть раньше Панахи не смог сдержаться, и его собственное *не*молчание стало причиной возобновления тюремного срока: режиссер вступился за задержанных властями коллег, защищая их право на свободное высказывание и протест. Можно сказать, что и фильм представляет такой же откровенный акт говорения на табуированные в иранском кинематографе и обществе темы. Совпадение именно этой конкретной картины с арестом и тюрьмой может быть случайным, но представляется

совершенно закономерным. Здесь Панахи впервые открыто говорит, в частности, об эмиграции – как правило, нелегальной и караемой по закону – как о форме протеста и получения доступа к фундаментальным свободам, среди которых не последнее место занимает свобода любить.

Политически-общественный контекст таким образом смыкается с традицией – даже не иранской, а всемирной – трагических love stories, где высшая правда влюбленных оказывается важнее и ценнее для автора и его аудитории, чем ситуативная правда установленных социумом законов и запретов. Таких сюжетов предостаточно в персидском каноне – Юсуф и Зулейха, Лейли и Меджнун, Фархад и Ширин (ей, сместив фокус в сторону феминистской перспективы, посвятил свой одноименный радикальный фильм Киаростами в 2008 году). Панахи изобретает сразу два, продолжая древних – рифмой к слову «любовь» может быть только «кровь», это сколь избито, столь и верно.

Как известно, великая история любви в идеале требует непреодолимых препятствий на пути влюбленных и не предполагает хэппи энда. Киаростами обходил это правило при помощи открытого финала. Его героям мешают застенчивость, косноязычие, непривычка к коммуникации. В остальном наши либеральные времена оставляют не такой уж большой выбор автору, решившему рассказать драматичную love story. Панахи для этого обращается к политике, которая в его версии тесно смыкается с патриархальной традицией (у Киаростами приобретшей очертания очаровательного анахронизма). Это Сцилла и Харибда, одинаково смертоносные, хоть и действующие по-разному.

Первый сюжет – городской, и он открывает «Нет медведей». Его герои – любящая пара, политэмигранты из Ирана, живущие в Турции и уже десять лет ожидающие возможности уехать в Западную Европу. Отчаявшись, они решаются на нелегальное пересечение границы и обращаются к турецкому контрабандисту Синану (Синан Юсуфоглу; персонаж присутствует в кадре, но мы не можем рассмотреть его лица – он прячется от камеры, работая на документальный эффект повествования). Тот добывает для Зары (Мина Кавани) паспорт, украденный у туристки-француженки, а для Бахтияра (Бахтияр Панджи) – пока нет. Меланхоличный интеллектуал в свитерке и пальто, как со старых книжных иллюстраций, уговаривает возлюбленную бежать без него, пока краденый паспорт не аннулирован, та же отвечает, что жизнь в одиночестве для нее лишена смысла. Это звучит по-театральному выспренне, что подчеркивает: мы находимся в пространстве вымышленной истории, внутри фильма. На это прямиком указывает вторжение членов съемочной группы в кадр, когда зритель уже попался на крючок виртуозно выстроенной одноплановой панорамы, с которой начинается картина Панахи.

Второй сюжет – деревенский, и он завершает «Нет медведей». Поселившийся в деревне неподалеку от турецкой границы, за которой и снимается под его дистанционным руководством фильм о Заре и Бах-



«Нет медведей»

тияре, Джафар Панахи случайно фотографирует под деревом грецкого ореха молодую пару – это Солдуз (Амир Давари) и Гюзель (Дария Алеи). Вскоре выясняется, что Гюзель при рождении обещана другому – Якубу. Жители деревни полны решимости расстроить незаконные отношения влюбленных и вернуть девушку тому, с кем она обязана по местным правилам соединиться законным браком. Но поскольку Солдуз и Гюзель всё отрицают (и не без причины – они готовятся бежать за границу, в Турцию), необходимо вещественное доказательство преступления: та самая фотография, сделанная любознательным приезжим. Понимая, что на кону чужое счастье, Панахи отрицает существование снимка.

Киаростами в «Сквозь оливы» сталкивает искусственную конструкцию кинематографа с подлинной реальностью тонких, нитевидных отношений Хуссейна и Тахерех, к которым кино пробиться буквально не в состоянии, как ни пытается, – и потому представляет их на экране счастливыми молодоженами, поженившимися через день после разрушительного землетрясения, несмотря на ужас случившегося. При этом «подлинная» история любви очевидно важнее для режиссера, чем судьба снимаемого в кадре фильма: ведь речь о картине, которая к этому моменту уже вышла в прокат, имела успех и не нуждалась ни в дополнительной поддержке, ни в авторской или зрительской рефлексии.

Панахи в «Нет медведей» следует иным путем, смешивая «реальность» и «кино» в едином художественном пространстве, настаивая на нарушении границы между ними. Нарушение границ обеими влюбленными парами здесь лишь довершает единство формы с содержанием.

Если у Киаростами условность кинематографа, требующего следовать сценарию, реплика за репликой и дубль за дублем, противостоит непознаваемой сложности человеческих отношений, то у Панахи



«Нет медведей»

две различные версии этих отношений, укорененных в двух непохожих социальных укладах, пропускаются через удвоенный эстетический фильтр, делая кинематограф напрямую ответственным за исход обеих любовных драм.

История Бахтияра и Зары сложена как солидное фестивальное кино (формат, в котором Панахи знает толк). Отсюда и диегетическая музыка, подсвечивающая происходящее уместным саундтреком – то уличные музыканты вовремя пройдут мимо камеры, то застольные песни прозвучат как раз в нужный момент, – и образцово-показательное виртуозничанье со съемками одним кадром, и даже актерская игра, которой режиссер недоволен с самого начала: она слишком сильно реагирует на известие о добытом паспорте, он и вовсе переигрывает.

Мина Кавани вспоминает, как стала частью проекта. «Все знают Джафара Панахи, и я всегда мечтала с ним поработать, но до сих пор не доводилось. Я пришла на пробы и прошла; насколько мне известно, в них участвовали только актрисы, живущие вне Ирана, роль Зары требовала этого – она не носит хиджаб, живет в Турции, играть такое для иранки могло быть попросту опасным. Я живу в Париже около двадцати лет, для этих съемок поехала в Турцию. Мы снимали тайно, можно сказать, подпольно, не получая официального разрешения, и я нервничала. Назвать город, где снимался фильм, я не могу даже сейчас. Могу сказать одно: даже находиться близ иранской границы для меня было опытом очень дискомфортным. А каково было снимать иранской части группы, я даже представить себе не могу».

Пытаясь избежать искусственности, автор лепит свой сценарий из подлинной судьбы Зары и Бахтияра, пытается ловить узловые моменты их побега из Турции во Францию… и именно на этом попадается. В решающий миг, когда влюбленные попрощались с друзьями и садят-

ся в автомобиль, Зара не выдерживает, срывает с головы парик и обращается прямо к камере – одновременно к Панахи и к нам, зрителям. Мы наблюдаем за постановкой: на самом деле Бахтияру так и не удалось добыть паспорт, и они расстаются – возможно, навсегда (мимоходом мы узнаем, что у Бахтияра диабет), при этом играя на камеру невозможный хэппи энд. Следует развязка. Зара и Бахтияр ссорятся, потом исчезают с радаров, и ассистент режиссера Реза (Реза Хейдари) позже находит Бахтияра вдрызг пьяным в баре. Зара кончает с собой в море – как перед тем другая героиня Панахи из «Закрытого занавеса». Автор теряет контроль над своим повествованием. Таково наказание за попытку приукрасить реальность, подчинить ее своим умозрительным схемам.

Напротив, история Гюзель и Солдуза решена как документальное, случайно подсмотренное кино, лишенное вплоть до последней сцены каких-либо эффектов. У зрителя нет даже возможности хоть раз увидеть этих Ромео и Джульетту вместе. Гюзель выскакивает к автомобилю Панахи ночью, из темноты, умоляя его удалить компрометирующую фотографию (как и в «Трех лицах» у незамужней девушки, живущей в деревне, не так много шансов обратиться к незнакомому мужчине даже с самой невинной просьбой), Солдуз навещает режиссера чуть позже с тем же требованием – если не стирать, то хотя бы держать снимок при себе до тех пор, пока они не убегут. Таким образом, Панахи не управляет событиями, а поневоле вмешивается в них, становясь рычагом для грядущей трагедии. Все его попытки держать нейтралитет, дав действию разворачиваться без участия автора, вне его воли, обречены на крах. Фотография, ни разу не явленная публике и, возможно, не существовавшая вовсе, как чеховское ружье, обязана выстрелить.

Реза Хейдари здесь дебютирует в кино как актер – звукорежиссер Джафара Панахи («Три лица») играет ассистента, своеобразного курьера, челнока, контрабандиста, связывающего два берега, две страны, два сюжета. Лишь ему одному дана возможность пересекать границу. По его словам, документальность иранской части съемок была предопределена обстоятельствами.

«Съемки могли быть сорваны в любую секунду, нас могли арестовать, работу над фильмом запретить. Нередко у нас был шанс только на один дубль. Но нам везло. Лишь один раз власти деревеньки, где мы снимали, вынудили нас уехать. Мы нашли похожую деревню неподалеку и продолжили снимать там. Но ночью незаконно вернулись в первую деревню, чтобы на мобильные телефоны снять несколько необходимых сцен. Мы старались придерживаться сценария и плана, но это не всегда было возможным. Профессиональных актеров в сценах, отснятых в Иране, нет. Многие персонажи – жители деревни, которые увидели камеру впервые в жизни. Вся сцена в святилище, где нужно принести клятву, снята документально. Но все участники прекрасно знали, что снимаются в кино. Панахи был с ними откровенен. А в ответ столкнулся с уважением, почти почтением деревенских жителей.

Его называли “инженер” – это форма особенно уважительного отношения. Так что можно сказать, что реальные обитатели деревни вели себя совершенно иначе, чем прописанные в сценарии. За исключением руководства и полиции, конечно же. Мы даже прибегали к хитростям, чтобы выманить мэра из деревни и снять несколько сцен. Было сложно, но получилось забавно».

Две влюбленные пары разделены возрастной и социальной границей (Зара и Бахтияр – прошедшие через многое образованные интеллектуалы и диссиденты, Гюзель и Солдуз – молодые и неотесанные крестьяне). Но также их разделяет географическая граница между Турцией и Ираном, по две стороны которой происходят события. С одной стороны снимается кино, с другой это кино снимать запрещено – и укладами деревни, и иранскими властями, прописавшими Панахи двадцатилетний запрет на творчество. С одной стороны съемочная площадка, с другой – режиссер, управляющий съемками. «Нет медведей» – фильм о любви и о пересечении границ. Что, в сущности, одно и то же.

Автора в кадре больше, чем всех четырех его героев. Но вновь сказывается удивительная способность режиссера избегать любого нарциссизма и отделять свою биографию от экранного образа при всей его (кажущейся) прозрачности и однозначности. В титрах, кстати, Джафар Панахи обозначен как Джафар Панахи, а не himself, будто это полный тезка и однофамилец, а не тот же самый человек.

Во-первых, Панахи сам нелегал: он снимает кино, что ему делать запрещено. И уже не притворяется таксистом, как в «Такси», или водителем, как в «Трех лицах», хотя вновь садится за руль. Во-вторых, его роль чужака в деревне, где к столичным гостям не привыкли, обязывает к тому, чтобы помалкивать и держаться скромно. В-третьих, он будто замер в попытке поймать в воздухе невидимую волну, на которой находится его будущий, еще не снятый фильм. Метафорой творческого поиска становятся многократные безуспешные попытки Панахи поймать сеть. Без интернета ему нечего и надеяться продолжать работу над фильмом, в деревне своя связь традиционно ужасная, а долетающая из-за границы, из Турции, слишком дорого обходится (еще одна доходчивая метафора). Вот режиссер и пытается забраться повыше – то на крышу, то на холм – и подключиться, избавиться от изоляции и одиночества, на которые он фактически обречен.

Таков парадокс: фильм не о нем, но он постоянно в центре кадра, поскольку одни его герои ускользают и прячутся – даже делая пресловутую фотографию, Панахи помещает себя в кадр, а Гюзель с Солдузом за его границу, ставя под сомнение существование снимка, – а другие так далеко, что без подключения к интернету их не увидишь. Буквально как медведи из названия: о них будто бы речь, но их нет. Подлинный кинематограф всегда имеет дело с невидимым.

Интересна функция невидимой, исчезающей, существующей только в памяти компьютера или на флешке, но ни разу не показанной фотографии. Фотоснимок отличается от киноизображения своей непод-



«Нет медведей»

вижностью, зафиксированностью – то есть некоей материальностью, в которой повествование Панахи ему решительно отказывает. Здесь именно фото – своеобразный призрак возможного счастья влюбленных, тогда как кино играет роль отрезвляющего документа, материального доказательства. Уместно вспомнить фотографии Киаростами, а также его поздние опыты, существующие на грани видеоарта, тяготеющие «обратно» – от кинематографа к фотоизображению. А еще серию фотографий под названием «Облака», снятую Панахи под домашним арестом. Одновременно манифестацию свободы – связи с небом, в котором движутся по воле ветра эфемерные облака, – и констатацию домашнего заключения, замыкающего человека в четырех стенах и дающего ему единственную отдушину: окно, в которое можно рассмотреть кусочек неба.

Но функция заключенного, тоскливо глазеющего на облака в зарешеченное окно, – пассивная. Панахи хочет быть (или, по меньшей мере, притворяться) лишь наблюдателем или свидетелем, а становится соучастником. Его сценарий, предполагавший благополучное разрешение коллизии с паспортами, становится причиной отчаяния и гибели Зары. Его фотография, сделанная из праздного любопытства, влечет за собой смерть Гюзель с Солдузом, решивших, по всей видимости, бежать за границу преждевременно, без должной подготовки и предосторожностей, и застреленных пограничниками. Более прямого заявления об ответственности автора за персонажей невозможно себе представить.

Если считать, что Панахи в обоих случаях пытался представить себя лишь зрителем – смотрящим за турецкими съемками с безопасной дистанции и даже не знающим, что паспорт Бахтияра фейк, – или досужим фотографом-этнографом, изучающим в свободное время ста-



«Нет медведей»

ринные обычаи деревни, то эта иллюзия неучастия терпит крах в конце фильма, когда начальный обряд омовения помолвленных – их очищения перед соединением в браке – оборачивается омовением уже поминальным, во время которого деревенские жители смывают в том же ручье кровь с тел убитых. Таким образом, хоть и косвенно, фильм настаивает заодно на активной позиции, ответственности зрителя в зале кинотеатра.

Это происходит, когда Панахи из почетного гостя вдруг превращается сперва в свидетеля предполагаемого адюльтера, а потом и в главного виновника – ведь решающее доказательство у него. Любопытно, что в качестве обвинителя выступает девятилетний мальчик (ребенок, который в ранних фильмах Панахи или в лучших картинах Киаростами был бы онтологически неспособен творить зло, даже по незнанию). Он полномочный представитель якобы невинных невежд, которые в нужный момент оказываются в курсе запрета Панахи на профессию, видя в нем нарушителя собственного спокойствия и чуть ли не шпиона таинственных враждебных – видать, иностранных, недаром граница рядом, – сил. И вот уже услужливый домовладелец Ганбар (Вахид Мобашери), чья мать потчевала Панахи деликатесами, а он в ответ снабжал ее таблетками от разных хворей, доходчиво объясняет столичному умнику: он-то сам против него ничего не имеет, но полиция задает вопросики, вот и решайте сами, господин режиссер, уезжать или оставаться… Выбор без выбора.

Кульминацией этой притчи, неожиданно напоминающей «Догвилль» Ларса фон Триера, становится собственно эпизод клятвы Панахи, который должен побожиться: проклятой фотографии у него действительно нет. Все идет мирно-гладко до тех пор, пока режиссер не решает заснять ритуал на камеру. Здесь срывает резьбу у Якуба, про-

износящего страстный монолог – в частности, о показухе. Оказывается, и он, выступающий в роли нежеланного жениха (его имя было произнесено в тот момент, когда новорожденной Гюзель перерезали пуповину), жертва обстоятельств не хуже шекспировского Париса. Ему вообще нравилась другая девушка, но старейшины запретили просить ее руки, а теперь он вот-вот останется холостяком в свои тридцать – а значит, скорее всего, навсегда. Якуб работает немного на публику, на камеру (не случайно же она включена), но Панахи вообще показывает в «Нет медведей», как вовлеченность в свою или даже чужую love story превращает обывателя в актера.

Однако уже и не о любви разговор. Зачем Панахи приехал в деревню? Что он делает близ границы? Его поведение как минимум подозрительно, а объяснения – дескать, хотелось находиться на близком расстоянии к месту съемок – ни для кого не убедительны. Сам ассистент режиссера Реза, приехав к нему с жестким диском сегодняшних дублей (плохой интернет не позволил передать их), уверен, что Панахи задумал побег и предлагает ему надежного проводника. В темноте режиссер смотрит на огни близкого, рукой подать, турецкого города. «А где граница?» – спрашивает он. «Да вы на ней стоите», – отвечает Реза, и Панахи инстинктивно делает шаг назад. Именно здесь особенно отчетливо становится видна дистанция между экранным Панахи и реальным, не привыкшим к отступлению.

За шесть лет до выхода «Нет медведей» в интервью Жан-Мишелю Фродону для книги «Образы/Облака», приуроченной к выставке и ретроспективе Панахи в парижском Центре Помпиду, режиссер рассказал о рождении замысла будущей картины. «Кинематографист, пораженный запретом, поселяется неподалеку от границы и договаривается с молодежью, которая живет за границей, по ту ее сторону, чтобы они следовали его режиссерским указаниям. Я управляю ими по Skype, но потом они должны будут пересечь границу и привезти мне то, что они отсняли и что мы обсуждали. Они пытаются убедить меня перейти границу, аргументируя это тем, что курды постоянно ходят с одной стороны на другую, ведь две страны разделяет одна маленькая речушка. Но я отказываюсь, я не хочу пересекать эту реку, не хочу покидать страну, даже если завершение фильма ставит передо мной столько проблем».

Казалось бы, ни слова о любви. Однако чуть раньше в той же беседе Панахи со свойственной ему прямотой и бескомпромиссностью объясняет: любовь и кинематограф для него – одно и то же. «Еще с университетских лет у меня с кино были интенсивные отношения. Но потом, в последующий период, они реализовались просто: я делал мои фильмы, их смотрели и ценили, все шло хорошо. Тогда как после приговора я почувствовал себя, как будто моя возлюбленная, с которой мы жили в мирной идиллии, оказалась вдали от меня и вот-вот станет недосягаемой. Страх этой потери сделал мои отношения с кино более страстными, более экстремальными. Наши отношения стали сильнее, но так-

же сложнее и напряженнее». Речь здесь о классической драме любви, требующей от влюбленных определенных жертв, что придает чувству остроту.

Известно, что Киаростами заработал в свое время уважение и в Иране, и за его пределами, отказавшись – в отличие от многих коллег того же поколения – эмигрировать после революции. Это, впрочем, не помешало знаменитому к тому моменту режиссеру выезжать на фестивали и побеждать в Каннах и Венеции, а последние два фильма сделать в Европе («Копия верна», 2009) и Японии («Как влюбленный», 2012). Панахи также принципиально не уезжал и за пределами Ирана – вплоть до дистанционной части «Нет медведей», в которой действуют иранцы-эмигранты, – не снимал. Вопрос отъезда или бегства никогда не стоял перед ним серьезно, несмотря на многочисленные угрозы, аресты, разного рода проблемы с властями, не говоря о ставших рутиной цензурных запретах.

Интересно отметить выход буквально за год до последнего ареста режиссера и завершения работы над «Нет медведей» дебютной картины его сына Панаха Панахи «Грунтовая дорога» (2021), представленной, как когда-то «Белый шар» его отца, в программе каннского «Двухнедельника режиссеров». Эта превосходная картина, очень смешная и безнадежно горькая одновременно, во многом наследует фильмам отца, выступившего продюсером, – к слову, оператор здесь тот же Амин Джафари, который снимал «Три лица» и «Нет медведей». Есть в ней очевидная преемственность: по жанру это road movie, многие сцены искусно и экономно сняты в движущемся автомобиле; напоминают о традициях Киаростами и Панахи некоторые особенно важные эпизоды, снятые статичной камерой со значительной дистанции, на которой персонажи едва различимы. Есть и собственные решения, сближающие стиль Панахи-младшего с западным арт-мейнстримом: например, сцена, в которой отец и сын плывут в пространстве звездного неба, или закадровая музыка Баха (впрочем, у Киаростами звучали Вивальди и Чимароза). Однако сейчас принципиально важно другое: «Грунтовая дорога» – фильм об эмиграции.

Впервые с этой опасной темой Джафар Панахи сталкивается в качестве продюсера фильма собственного сына, сюжет которого – отец, провожающий в путь сына, нелегально переходящего границу. Путешествие семейства (возрастные уже жена и муж, у которого нога в гипсе, болтливый младший, неразговорчивый старший за рулем), цель которого тщательно скрывается в целях безопасности, представлено как легкомысленные каникулы – не прекращающиеся, носящие иногда почти истерический характер шутки и перебранки необходимы, чтобы не заплакать. Эмоциональный баланс Панах Панахи выдерживает на отлично. Знаменательно, что младшему скорый отъезд брата объясняют романтической историей – мол, тот нашел за границей невесту и уезжает к ней. Но это лишь отмазка: утяжелять и без того трудную тему любовной линией Панахи не стал. Умирает в его



«Нет медведей»

печальном фильме лишь пес Джесси, смертельно больной с первых минут и обреченный.

Джафар Панахи поднимает ставки. Любовь делает эмиграцию вопросом жизни и смерти. Присутствие автора манифестирует не меньшую серьезность драмы запрета на профессию, впервые явленную в постарестных фильмах режиссера настолько эксплицитно. А умирают трое главных героев из четверых. Язык не повернется упрекнуть Панахи в сгущении красок – скорее оценить точность предчувствия, поистине творческую интуицию, позволившую завершить самый его трагический фильм накануне ареста.

Парадоксальным образом Панахи переступает границу, не убегая из Ирана, а оставаясь в нем – и не идя ни на какие уступки и компромиссы, не отказываясь от самых радикальных своих замыслов и осуществляя их дорогой ценой. В этом он сродни своим радикальным героям, готовым на смерть ради любви.

Когда в последнем кадре Панахи дергает ручной тормоз, это обозначает конец фильма как конец пути – дальше тупик, ехать некуда. Но можно прочитать авторский жест и иначе: «Я остаюсь». ◆

Андрей Плахов

ВАМП НАШЕГО ВРЕМЕНИ



«Тар»
Tár
Автор сценария, режиссер Тодд Филд
Оператор Флориан Хоффмайстер
Художник Марко Биттнер Россер
Композитор Хильдюр Гвюднадоуттир
В ролях: Кейт Бланшетт, Ноэми Мерлан, Адам Гопник, Марк Стронг, Софи Кауэр, Джулиан Гловер, Нина Хосс, Винсент Риотта, Сидни Леммон, Вивиан Фулл, Люси Пол, Аллан Кордунер и другие
EMJAG Productions, Focus Features, Standard Film Company
США
2022



Кубок Вольпи мог достаться какой-нибудь дебютантке или пятилетней девочке (и такое было в истории Венецианского фестиваля), но есть витающая в воздухе объективность. И она состоит в том, что лучше актрисы, чем Кейт Бланшетт, не бывает. Во всяком случае, в наши дни – даже если в том же конкурсе предъявляет свое виртуозное мастерство Тилда Суинтон. Превосходство лицедейки номер один сегодняшнего Голливуда было очевидно – и это признало жюри во главе с (тоже очень хорошей актрисой) Джулианной Мур, наградив Бланшетт за противоречивый, богатый нюансами образ дирижера в фильме «Тар».

Кейт Бланшетт во всеоружии своих талантов легко освоила дирижерский пульт. Вдобавок обновила детские навыки игры на фортепьяно и научилась говорить по-немецки, поскольку ее героиня, международная знаменитость музыкального мира, работает главным дирижером самого престижного берлинского оркестра. Даже профессиональные знатоки музыки, которые ревниво, с опаской, часто в штыки встречают такого рода «имитации гения» и обнаруживают массу технических огрехов, вряд ли найдут в данном случае так уж много пищи для скепсиса.

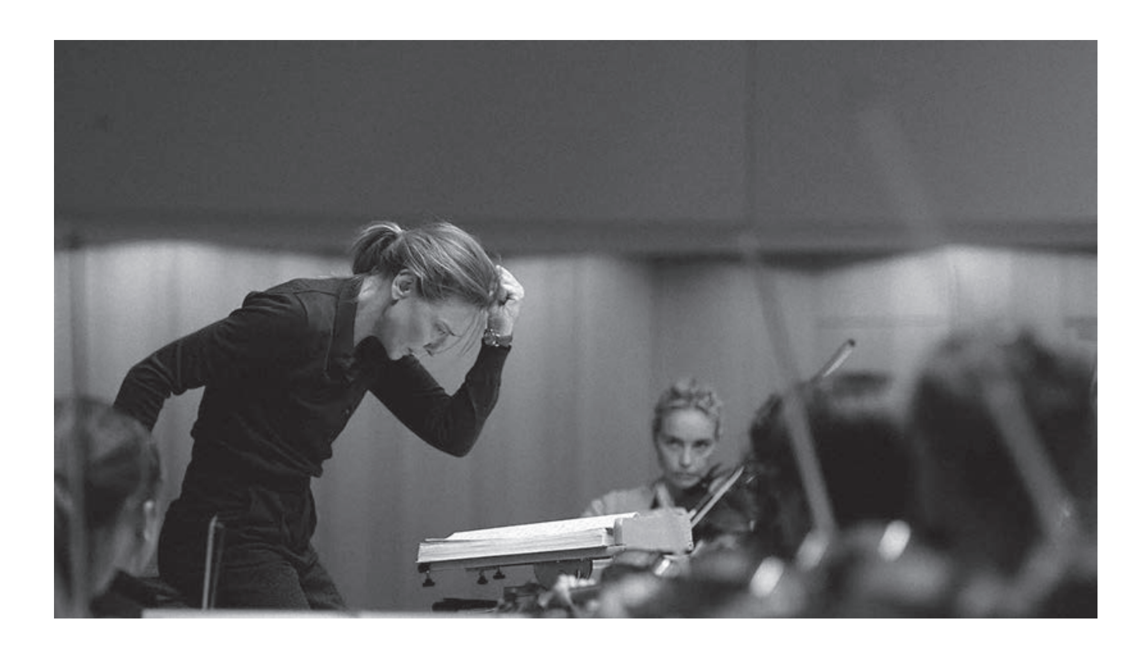
Прежде всего потому, что Бланшетт играет не только лучшую по профессии, но и язвительную пародию на нее. Она создает образ блистательной, властной, монструозной женщины с гипертрофированным эго. Лидия Тар царит на подиуме мировой славы, легко сражает оппонентов интеллектом и магией личности: в общем, королева. Она не только мощный дирижер, но и аналитик и харизматичный популяризатор музыки. Музыкантов берлинского оркестра наставляет перед исполнением Пятой симфонии Малера: «Забудьте о Висконти». Общепризнанная интерпретация не устраивает это прекрасное чудовище. Амбиция Лидии Тар – создать новый, более совершенный эталон исполнения культовой вещи, который должен стать венцом записанного ею малеровского цикла. Но насколько эта амбиция оправданна? Вопрос повисает в воздухе, поскольку все внимание переключается с музыкальной техники на актерскую – на то, как препарирует образ своей перфектной героини перфекционистка Кейт Бланшетт. И как с каждым эпизодом на солнце проступают пятна.

В экспозиции фильма Лидия дает для New Yorker интервью писателю Адаму Гопнику, играющему самого себя. Уже эта сцена, словно сжатым газом, наполнена подспудным сарказмом: пара всезнаек обсуждает закулису музыкальной сцены и выдающуюся карьеру Тар в снобском стиле элитарного междусобойчика. Но в манере, которой Лидия манипулирует собеседниками и слушателями, есть несомненное величие. Бланшетт одновременно развенчивает свою героиню и заставляет ею любоваться, подчиняться ее ядовитому обаянию.

Рецензент Sight & Sound вспоминает апокрифическую историю о том, как Бетховен написал нарушающую правила Пятую симфонию. Согласно этой версии знаменитый мотив из четырех нот появился с целью взбодрить ту часть аудитории, что не прочь задремать на элегических нотах. «Но для “Ба-ба-ба-ба-ам” и т. д. требуются три флейты, два гобоя, два кларнета, три фагота, два рожка, две трубы, три тромбона, струнные и ударные. Бланшетт добивается аналогичного эффекта при малейшем сужении ее холодного, проницательного взгляда», – пишет на страницах британского журнала Джессика Кьян.

Лидия способна своей эрудицией и острословием буквально раздавить оппонента. Такая участь ждет студента, который на дирижерском семинаре в Джульярдской школе имел глупость с комическим высокомерием заявить, что ему, гею, не по пути с Бахом – из-за патриархального образа жизни и «женоненавистнических» взглядов композитора. В ответ Лидия произносит гневный спич против новой этики, woke и cancel culture, но именно они в итоге настигают ее – и нельзя сказать, что без оснований.

Оркестр, которым руководит Тар, при его кажущейся феминизированной современности на самом деле островок патриархата и автократии. Лидия относится к подчиненным как к винтикам отлаженного механизма и не позволяет ни малейших сантиментов. Она хочет «в порядке ротации» освободиться от пожилого коллеги, чей слух уже



«Тар», режиссер Тодд Филд

не тот, что раньше. На вакантную должность помощника главного дирижера претендует безраздельно преданная ей, влюбленная Франческа (Ноэми Мерлан), но скоро выясняется, что девушке ничего не светит, поскольку в глазах Лидии она всего лишь мелкая пешка, о которую можно вытирать ноги. Кадровую политику глава оркестра строит, выбирая себе фаворитов и фавориток; одной из них оказывается юная виолончелистка русского происхождения Ольга (Софи Кауэр), к которой у главной героини возникает небескорыстный интерес. Ну и, наконец, выходит наружу история девушки-самоубийцы, бывшей протеже Лидии, похоже, пострадавшей от авторитарных замашек маэстро (она не любит, когда из этого слова делают феминитив).

История, крайне неприятная для Лидии: под угрозой скандала и неприятностей с законом ей приходится самой стирать нежелательные эсэмэски и понуждать к тому же Франческу. Но это не мешает ей хищным взглядом пожирать Ольгу, которая, в свою очередь, демонстрирует свою жовиальность, заказывая в ресторане аппетитный шашлык, в то время как Лидия ограничивается салатом из огурцов. Эти эпизоды, хоть и выполненные в совсем ином эмоциональном ключе, напоминают о фильме «Кэрол», где Бланшетт неотразима в роли облаченной в дорогие меха соблазнительницы.

В Берлине у Лидии есть однополая семья – жена Шэрон и девочка Петра, для которой она «отец». Эта ячейка общества кажется «прогрессивной», но, в сущности, построена на том же принципе капитализации, что и классическая буржуазная семья. Шэрон (в этой роли великолепна Нина Хосс) – первая скрипка оркестра и – очевидно по блату – занимает вдобавок должность концертмейстера. В момент семейной ссоры, спровоцированной промискуитетным нравом Лидии, Шэрон язвительно замечает, что только ее отношения с Петрой не вы-



«Тар»

глядят как денежная трансакция. Лидия действительно любит Петру, а когда девочку подвергают в школе буллингу, быстро – как «настоящий мужик» – ставит на место ее мучителя.

Англоязычные критики высоко оценили не только игру Бланшетт, которой дружно прочат «Оскар», но и режиссуру фильма, щедро именуя его шедевром. В подтверждение приводят внедренные Тоддом Филдом в ткань производственной музыкальной драмы текстуры хоррора и триллера – например, в сцене, где Лидия следует за объектом своей страсти и попадает на задворки Берлина, в опасное подполье. На протяжении всего фильма героиня слышит подозрительные шумы: то фиктивный звонок в дверь, то тиканье метронома: это ранящие ее чувствительность знаки торжества хаоса над музыкальным космосом. И хаос действительно побеждает в жизни Лидии Тар. Но побеждает он и в структуре фильма.

Стремление авторов втиснуть в картину как можно больше сюжетных разветвлений и экстремальных эмоций ведет к тому, что во второй половине она теряет фокус и рассыпается. Кто-то из критиков назвал историю сломавшейся карьеры «эпическим падением», но то же самое можно отнести к форме самого фильма. И это обидно, поскольку его концепт любопытен и проникает в сердцевину материала глубже, чем предполагает голливудский стандарт.

«Тар» – первый подступ к скандальным коллизиям, возникшим несколько лет назад внутри киноиндустрии, к фигурам, подобным, скажем, Азии Ардженто: одна из главных разоблачительниц Харви Вайнштейна сама вскоре была уличена в харассменте. При этом создатели фильма не спешат подверстаться к актуальным сюжетам, но опережают и креативно переиначивают их. Такие персонажи, как Лидия Тар, появились (или могли бы появиться) в результате экспансии гендерно-

феминистской идеологии и должны знаменовать ее сокрушительную победу. Женщина-лесбиянка в роли дирижера крупнейшего европейского оркестра – символ этой экспансии и этой победы. Но настоящий большой талант – всегда личность, чаще всего неконформная и неудобная, в итоге она вступает в конфликт с любой идеологией и любой повесткой. Кроме того, талант редко отличается безупречной моральной чистотой. Фильм Тодда Филда пускает свои отравленные стрелы и в скрепы современной политкорректности, и в тех, кто пользуется ее плодами, злоупотребляет ею и при этом критикует.

С точки зрения кино эта картина интересна тем радикальным поворотом, который претерпело традиционное женское актерское амплуа в свете гендерной революции. Лидия – Бланшетт по своему модулю поведения вполне отвечает типологии женщины-вамп или femme fatale. Но это вамп и фаталь нового времени – когда гендерные роли сместились и преобразились до полной неузнаваемости. Или наоборот: когда в доведенном до символической концентрации типе опознаваем его гендерный антипод. ◆

Елена Плахова

КОЖА, КОСТИ, ДИКИЕ СЕРДЦА





«Целиком и полностью»
Bones and All
По роману Камиллы Де Анджелис
Автор сценария Дэйв Кайганич
Режиссер Лука Гуаданьино
Оператор Арсений Хачатурян
Художник Эллиотт Хостеттер
Композиторы Трент Резнор, Аттикус Росс
В ролях: Тейлор Расселл, Тимоти Шаламе, Майкл Стулбарг, Хлоя Севиньи, Марк Райлэнс, Дэвид Гордон Грин, Джессика Харпер, Андре Холланд, Франческа Скорсезе, Джейк Хоровиц и другие
3 Marys Entertainment, Ela Film, Excelsa, Frenesy Film Company, Immobiliare Manila, MeMo Films, Per Capita Productions, Serfis, Tenderstories, The Apartment, Vision Distribution, Wise
Италия – США
2022

Кто ехал в сентябре по Большому каналу, наверняка видел на одном из дворцов огромную рекламу фильма «Кости и все остальное» (другой вариант перевода названия – «С потрохами», третий – «Целиком и полностью»). Каннибальская love story буквально взорвала Венецианский фестиваль.

Главная «гастрономическая» приманка фильма – Тимоти Шаламе. Молодежный кумир появился на премьере в кроваво-алом комбинезоне с тощей голой спиной, и можно было видеть, как поклонницы целуют и едва ли не поедают его хрупкое изображение в своих мобильниках. Режиссер Лука Гуаданьино – национальная гордость и самый модный итальянский режиссер наших дней – тоже вкусил частицу от этого культа. Девушки-фанатки на красной дорожке приветствовали его криками «Лука!» и умоляли дать автограф; один из них выглядел как рисунок пениса.

Ядовитые чары этого фильма затронули и жюри. Среди прочих оно присуждало приз лучшему молодому исполнителю или исполнительнице – приз имени Марчелло Мастроянни. Он достался не Шаламе (который в таком поощрении уже не нуждается), а его партнерше Тейлор Расселл, показавшей в роли девушки-каннибала заметный актерский потенциал. Но этим дело не огра-



«Целиком и полностью», режиссер Лука Гуаданьино

ничилось: Лука Гуаданьино получил «Серебряного льва» за режиссуру – а это уже серьезный знак признания.

Новый принц итальянского кино, Гуаданьино родился в Палермо в семье отца-сицилийца и матери-алжирки, детство провел в Эфиопии, живет со своим интимным другом во дворце XVII века в Ломбардии, в городе Крема. Начав с кинокритики и став вслед за тем режиссером, он прославился подростковой романтической гей-драмой «Назови меня своим именем», а два года назад снял совсем неплохой молодежный сериал «Мы те, кто мы есть» с теми же бисексуальными мотивами. В промежутке выступил с двумя не самыми удачными, но все равно громко прозвучавшими римейками – «Большим всплеском» (по следам «Бассейна» Жака Дере) и «Суспирией» (реплика культовой ленты Дарио Ардженто). Экстравагантность, свободный английский, дружба с Тилдой Суинтон, которая у него регулярно снимается, помогли Гуаданьино стать международной звездой. Практически все его фильмы сделаны в копродукции Италии и США, а последний целиком снят в Америке.

На экране не просто Америка, а Америка 1980-х годов. Разумеется, время тут условно, как условен и взятый из бестселлера Камиллы Де Анджелис сюжет о рассеянных по разным американским штатам любителях человечины. Как и в вампирских сагах, как и в христианской мифологии, поедание плоти и крови – символические акты и завуалированные метафоры.

Марен (Тейлор Расселл) кочует с отцом из одного провинциального городка, из одного штата в другой. На момент начала фильма она оказывается в новой школе, пытается завести подружек. Поздним вечером сбегает из дому на вечеринку с ночевкой и там внезапно посреди девичьих забав (школьницы красят друг дружке ногти и нежно мурлы-

кают) откусывает палец однокласснице. Утром Марен находит в доме на столе свое свидетельство о рождении и кассету с голосом отца: он рассказывает предысторию последнего инцидента. Почему расстался с матерью девушки, почему они с Марен много лет в бегах и ведут кочевой образ жизни. Всему виной каннибальские наклонности дочки; он устал от них, понял, что от этого проклятия не избавиться, и теперь отпускает дщерь в свободное плавание.

Девушка отправляется в путешествие по взрослой жизни в смутной надежде отыскать мать, но вместо этого скоро натыкается на других любителей человечины – гнусного старикашку Салли (Марк Райлэнс) и прекрасного юношу Ли (Шаламе, естественно). Первый именует себя в третьем лице и называет «один из нас» (цитата из «Уродов» Тода Броунинга); он формулирует основные принципы каннибальского существования и каннибальской этики. Товарищи по партии узнают один другого по запаху. Они не едят друг друга, а когда попадается хорошая еда на стороне, ее нужно употребить так, чтобы ничего не осталось, ни косточки, ни жилки, ни кожи: только тогда вы испытаете настоящий кайф, и это будет «как в первый раз». Еще один способ обострить ощущения (а Салли на это мастер) – поживиться падалью, мясом умирающего или только что почившего человека. Салли в смачном исполнении Райлэнса – один из самых отталкивающих персонажей, когда-либо показанных в кино, – еще появится во второй половине фильма, поскольку считает, что у него есть к Марен «незавершенное дело», и сыграет в судьбе героев роковую роль.

Основная часть действия охватывает блуждания пары юных героев по Америке дешевых забегаловок, кукурузных полей и супермаркетов. Марен и Ли влюбляются друг в друга и пытаются жить со своим пороком в двух возможных версиях – или как преследуемые изгои, за чертой закона, или мимикрируя под нормальных граждан и подавляя в себе каннибальский инстинкт. Ни то ни другое не работает.

Камера вовсю любуется декадентской худобой Тимоти Шаламе: кроме костей, там, по сути, нечем поживиться. Музыкальное сопровождение включает саундтрек Duran Duran, Joy Division, Atmosphere и Lick It Up группы Kiss – шлягеры 1980-х. Нисколько не претендуя на бытовое ретро, Гуаданьино прекрасно передает настроение рейгановской Америки, в которой герои предыдущих десятилетий – хиппи, беспечные ездоки и полуночные ковбои – окончательно маргинализировались. Если искать кинематографических родственников Ли и Марен, их дедом и бабкой стоило бы признать Бонни и Клайда, а родителями – Сейлора и Лулу из «Диких сердцем» Дэвида Линча. Последние как раз на исходе эры Рейгана лихорадочно кочуют по попсовой американской глубинке, по уши окунаясь в порок, но сохраняя при этом невинный эротизм и чистоту.

Это настроение трехдесятилетней давности ненавязчиво перекликается с характерным мотивом сегодняшних дней – с конфликтом поколений, который носит теперь не столько идеологический, сколько

гуманитарный характер. Недаром в каждом втором фильме взрослеющие дети заняты поисками своих непутевых пап и мам или изживанием полученных в детстве травм. Марен и Ли выброшены своими предками во враждебный взрослый мир, где можно встретить только монстров, подобных Салли. Юные герои ассоциируются с отщепенцами и бедняками, живущими, точнее, выживающими на обочине консервативного общества, которое отвергло их и получает «обратку»: в каком-то смысле их можно сравнить с корейскими «паразитами».

Помимо актуального социального в картину вмонтирован психологический подтекст, связанный с такими вечными явлениями, как подростковый ужас перед жизнью, юношеское инакомыслие и бунтарство, черный романтизм, ощущение себя как «другого», «не такого, как все». Словом, со всем тем, что присуще трепетным юным сердцам.

Тема, отработанная в любимых молодежью «Сумерках», поворачивается под еще более радикальным углом. Каннибализм в этом свете можно рассматривать и как метафору отрицания хипстерской нормы, которой стало в наши дни веганство. Это и скрытая полемика с мифологией Ганнибала Лектера. Кстати, Джонатану Демми, автору «Молчания ягнят», Гуаданьино посвятил свою дипломную работу, когда учился в римском университете Сапиенца. Наконец, хоть тут нет, разумеется, прямой связи, резонирует недавний скандал с Арми Хаммером, партнером Шаламе по фильму «Назови меня своим именем»: сюжетом скандала стали как будто бы (реальные или приписанные) каннибальские наклонности актера.

Так что призрак каннибала бродит по миру Гуаданьино, в котором причудливо сплетаются хищность и сентиментальность. А фильм, который зрителям без воображения наверняка покажется натуралистичным, извращенным и тошнотворным, на самом деле полон романтической невинности. ◆

Анастасия Сенченко

ЧТО-ТО НЕ ТАК ВОКРУГ МЭРИЛИН



«Блондинка»
Blonde
По роману Джойс Кэрол Оутс
Автор сценария, режиссер Эндрю Доминик
Оператор Чейзи Ирвин
Художник Флоренция Мартин
Композиторы Ник Кейв, Уоррен Эллис
В ролях: Ана де Армас, Эдриен Броди, Бобби Каннавале, Завьер Сэмюэл, Джулианна Николсон, Эван Уильямс, Тоби Хасс, Дэвид Уоршофски, Каспар Филлипсон, Дэн Батлер и другие
Plan B Entertainment
США
2022



Полоумная мать везет малышку Норму Джин в самое пекло, куда-то на вершину голливудских холмов. Лицо девочки, которая вот-вот расплачется, освещено пылающим заревом, заднее стекло с языками пламени заключает ее хрупкое тельце в рамку кадра, летящий пепел имитирует пленочное зерно – вот она будущая икона, загнанная безумием в эпицентр стихийного бедствия. Мамочка объясняет офицеру, что просто хотела увидеть ад вблизи – некоторые любят погорячее. А маленькая Норма с ранних лет становится жертвой сначала чужой, а потом и собственной одержимости. Такой австралиец Эндрю Доминик представляет ее с первых и до последних кадров этого зрелищного почти трехчасового путешествия в чужой ад.

Доминик экранизирует одноименный роман Джойс Кэрол Оутс, для которой жизнь голливудской блондинки стала не более чем источником вдохновения. То есть «Блондинка» – не байопик звезды, а вымышленная история о девочке, попавшей в жернова людоедской системы звезд и перемолотой собственным волнующим крашеным альтер-эго. Упреки в эксплуатации образа, в том, что Доминик буквально насилует и потрошит свою героиню на экране, затыкая ей рот монтажными склейками, кажутся



«Блондинка», режиссер Эндрю Доминик

незаслуженными. Как точно заметил после премьеры в Венеции кинокритик Зельвенский: «Эти трусы обвиняют» – а на месте Нормы Джин Бейкер легко можно представить Бритни Спирс, Линдси Лохан и многих других звезд, которые сгорают в пламени собственного разрастающегося культа.

Под игривую нарезку из фривольных фотографий будущей звезды режиссер без лишних предисловий переносится далеко вперед к уже белокурой Норме (Ана де Армас) с псевдонимом, агентом и актерскими курсами. Здесь на пятнадцатой минуте привычное кино заканчивается и начинается мифотворчество, затяжной аттракцион, состоящий из тщательнейших реконструкций. Доминик собирает все известные фотографические образы Мэрилин вокруг нескольких самых растиражированных прессой событий из ее жизни: любовь втроем с нелюбимыми сыновьями Чарлза Чаплина и Эдварда Г. Робинсона, скандальный развод с Джо Ди Маджо, брак с драматургом Артуром Миллером. Всем им отведен минимум: одно свидание, пара объяснений, пара сеансов в кинозале. Планета Мэрилин очевидно больше, чем эти использовавшие ее мужчины. Одна жуткая, но незабываемая сцена с Кеннеди. Формально историю связывает сюжет с поиском Нормой своего биологического отца. В детстве мама показала ей фотографию одного «очень влиятельного человека», который должен непременно к ним вернуться. В жизни взрослой актрисы поиски этого человека с фотографии превращаются в обсессию: всех своих любовников актриса называет «папочками», а в каждом втором незнакомце подозревает таинственного «отца со слезами на глазах», который пишет ей анонимные письма. Но этот слишком прямолинейный сюжет, складно объясняющий все проблемы звезды через ее детские травмы, – самое заурядное, что есть в фильме. Примечательно в нем только то, что кареглазый брюнет в шляпе на фото

потому и недосягаем, что типичен и похож на всех сразу, а Мэрилин не похожа ни на кого.

Завораживает в «Блондинке» другое – воссозданное из мира грез пространство с известных фотоснимков. Вместе с музыкой Ника Кейва, которая звучит намеренно знакомо – слишком похоже на магические звуки Анджело Бадаламенти из потустороннего «Твин Пикс», – это пространство становится миром призраков. Узнавание каждого кадра, который всегда такой же, но немножко другой, рождает какой-то сновидческий эффект. Но этот прекрасный сон для зрителя постепенно превращается в кошмар. Черно-белые кадры сменяются цветом, широкоэкранные – классическим форматом 3:4, статичная камера – ручной, и всё только для того, чтобы погрузить зрителя в место, где он уже был, но в котором что-то не так. Это «что-то не так» чувствует и сама Норма. Одна архивная фотография с Мэрилин над кастрюлей вырастает в длинную бытовую сцену с итальянской родней Ди Маджо, в которой тетушки посмеиваются над «ненастоящей» блондинкой. «Папочка, это страшно, когда сцена с настоящими людьми всё никак не заканчивается, будто в автобусе. Как это остановить?» – спрашивает после Норма у своего мужа. А остановить процесс распада на прекрасную Мэрилин и глубоко несчастную Норму, так и не реализовавшую себя ни в материнстве, ни в серьезных ролях, уже невозможно. Вся ее жизнь уже начала переноситься на большой экран. Теперь вместо личного у героини сплошь сцены с настоящими людьми.

Этот лейтмотив отчуждения, нереализованного дара, который был задушен полюбившимся миллионам стереотипом, воплощается Аной де Армас почти как раздвоение личности: уголки губ Нормы опущены вниз, Мэрилин всегда ослепительно улыбается. Норма постоянно говорит, что на экране кто-то другой, монстр, убивший ее ребенка, лишивший ее тела и постоянно требующий новых жертв. Но дело в том, что и сама героиня влюблена в эту ослепительную, самую желанную и всегда счастливую блондинку. С тех самых пор, как младший Чаплин наставлял ее, что отражение – лучший друг актера. Доминик, снимая сцены секса от первого лица, кадры изнутри вагины, взлетающую над вентиляционным люком юбку в рапиде, в конце концов, показывая на протяжении всего фильма только парадную Мэрилин (все наряды взяты со снимков дивы, а к ним она относилась очень внимательно), приглашает нас в вуайеристский мазохистский кошмар Нормы Джин. Кто, если не она, постоянно смотрит на себя со стороны, представляя, как видят ее нерожденные дети, жестокие любовники и все-все-все. Они видят ее как Мэрилин Монро.

Ирреальность «Блондинки» к финалу только возрастает, слезливый байопик оборачивается шизофреническим трипом, побегом от созданного двойника. Искаженные рты разгоряченных мужчин в каком-то приступе экстатического восторга готовы разорвать звезду на части. Узкий проход между рядами кинотеатра за поворотом оказывается салоном самолета, блуждающая по пустому дому камера дважды за один про-

лет встречает Мэрилин. Двойник из отражения давно перестал быть ее другом, похитил ее тело и вот-вот потребует последней жертвы – окончательного превращения в символ, товар. Такой, чтобы не портился, не изменял своих свойств и был доступен каждому.

Эксплуатировать образ Мэрилин начали сразу же после ее смерти. Умерев, идеальная голливудская блондинка превратилась в икону: запоминается, легко воспроизводится, легко тиражируется. Не только на шелкографиях Энди Уорхола или перформансах Мамышева-Монро. Модные журналы сегодня создают 3D-модель дивы и «одевают» ее в вещи из последних коллекций Balenciaga, Miu Miu и Fendi, а параллельно ее фотографии в русской глубинке украшают провинциальные парикмахерские и магазины бытовой химии.

Представляя в финале момент ее смерти как кадры из знаменитой фотосессии Дугласа Киркланда для журнала Look с Мэрилин, обнимающей подушку на белых шелковых простынях, Доминик показывает момент окончательного распада героини на бессмертный культ и девушку, которая должна была ради этого умереть. Так завершается грандиозный вуайеристский аттракцион, в котором зрителю отводится роль маньяка – чужая катастрофа никогда не выглядела так привлекательно. Любимые образы, с которыми все еще мало что может конкурировать по части зрелищности, те, что заставляли все три часа смотреть не отрываясь, тоже обвиняют. Ведь кто, если не миллионы поклонников, позволили им стать больше и важнее, чем чья-то маленькая, разбитая жизнь. ◆

22 9611 1802 35

12+

ИСТОРИЯ РОССИЙСКОГО КИНО

1895-1953

04

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ

▲

АННА ЗАКРЕВСКАЯ

СВЕТЛАНА МАТЮШИНА

СТАНИСЛАВ ДЕДИНСКИЙ

НАТАЛЬЯ РЯБЧИКОВА

РЕЖИССЁР

ВЛАДИМИР КОЧАРЯН



01

ФИЛЬМ ДОСТУПЕН НА YOUTUBE КАНАЛЕ «ИСКУССТВО КИНО»

ИСКУССТВО КИНО

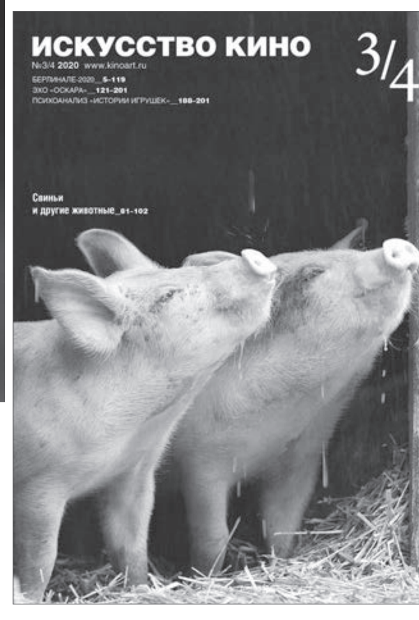
Владимир Кочарян

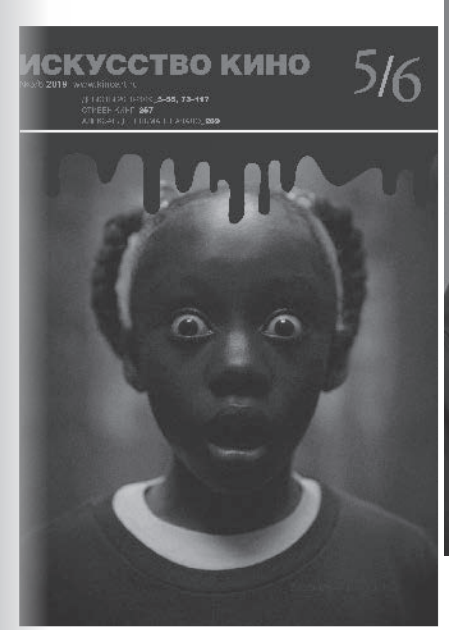
К СЛОВУ

Если кинематограф всегда считался наиболее коллективной формой искусства как в процессе его создания, так и в процессе его контакта со зрителем, то кинокритика всегда была индивидуальной, авторской формой выражения мысли. Все последние годы наш журнал был тем пространством, где индивидуальные взгляды, мнения, теории и предположения находили свою коллективную форму. Мы пытались определять журнал как площадку, институцию, чтобы выйти за пределы авторского текста в пространство кинотеатра, конференц-зала, подкаста, видео. Мы пытались найти новые формы контакта и, что самое главное, взаимодействия с читателем, чтобы эта энергия, скрытая в фильмах, преобразованная в слово и теорию, волнами распространялась по территории страны, и волны эти давали энергию и надежду каждому нашему читателю. Сейчас многие вещи кажутся оптимистичными, может быть, по-своему наивными, но даже в условиях, когда журнал временно прекращает свое функционирование в бумажном виде, в глубине души я сохраняю надежду, что та кинетическая энергия, которую мы передали зрителю, оживет вновь, волны вновь кругами разойдутся по стране, даря веру и силы для будущего дня, будущей страны, где вновь будут Искусство и Кино.

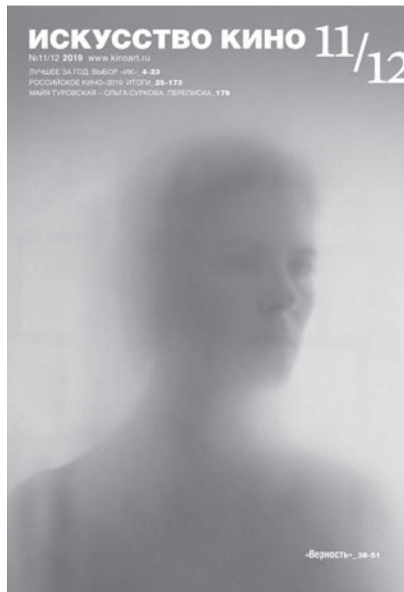

ИСКУССТВО КИНО 9/10
№9/10 2019 www.kinoart.ru
ДЖОКЕР_5–51,
ВЕНЕЦИЯ-2019_53–186
МСТИТЕЛИ_189–254


ДАУ


ИСКУССТВО КИНО 3/4
№3/4 2020 www.kinoart.ru
БЕРЛИНАЛЕ-2020_5–119
ЭХО «ОСКАРА»_121–201
ПСИХОАНАЛИЗ «ИСТОРИИ ИГРУШЕК»_188–201
Свиньи
и другие животные_81–102


ИСКУССТВО КИНО 5/6


ИСКУССТВО КИНО 7/8
№7/8 2019 www.kinoart.ru
КАННЫ-2019_85–203
АЛЕН ДЕЛОН_204
ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН. СКАЗКА_291
Тарантино.
Однажды в Голливуде_5


ИСКУССТВО КИНО 11/12
№11/12 2019 www.kinoart.ru
ЛУЧШЕЕ ЗА ГОД. ВЫБОР «ИК»_4–23
РОССИЙСКОЕ КИНО-2019. ИТОГИ_25–173
МАЙЯ ТУРОВСКАЯ – ОЛЬГА СУРКОВА. ПЕРЕПИСКА_179
«Верность»_38–51



Антон Долин

Я СПРОСИЛ У ЯСЕНЯ

Отмена русской культуры? Вы смеетесь?

Премьера тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга» в постановке Дмитрия Чернякова состоялась в Берлинской государственной опере Unter den Linden в октябре 2022 года.

НАСТОЯЩИЙ МАТЕРИАЛ ПРОИЗВЕДЕН ДОЛИНЫМ АНТОНОМ ВЛАДИМИРОВИЧЕМ, ЯВЛЯЮЩИМСЯ ЛИЦОМ, ВХОДЯЩИМ В СОСТАВ ОРГАНА ЛИЦ, УКАЗАННЫХ В Ч. 4 СТ. 9 ФЗ «О КОНТРОЛЕ ЗА ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ ЛИЦ, НАХОДЯЩИХСЯ ПОД ИНОСТРАННЫМ ВЛИЯНИЕМ», ВКЛЮЧЕННОГО В РЕЕСТР ИНОСТРАННЫХ АГЕНТОВ.

←
«Зигфрид», режиссер Дмитрий Черняков

Самый ожидаемый и хитовый (билеты по нечеловеческим ценам были распроданы за многие месяцы до премьеры) спектакль Берлинской государственной оперы – полный, как в Байройте, цикл из четырех музыкальных драм «Кольца нибелунга» – доверили ставить россиянину Дмитрию Чернякову и его команде: художница по костюмам Елена Зайцева, художник по свету Глеб Фильштинский, видео – Алексей Полубояринов. Овации после каждого спектакля минут по десять, если не двадцать. Режиссеру, конечно, посвистели и наградили дружными «бу» за ревизионистскую трактовку, но это – часть рутины.

Совсем другой любопытный вопрос: есть ли что-то специфически «русское» (что бы это слово ни значило) в «Кольце нибелунга» Чернякова, с одной стороны, почитаемого музыкальным миром интерпретатора Вагнера («Парсифаль» и «Тристан и Изольда» в том же театре, «Летучий голландец» в Байройте), с другой – признанного специалиста по классике российской оперы и ее пропагандиста на сценах всего мира?

Великаны Фазольт и Фафнер, построившие для верховного бога Вотана замок Вальгаллу, во вселенной Чернякова не столько братья, сколько «братки». Пятерка плечистых охранников терпеливо ждет их за дверью, пока те переговариваются с богами об условиях сделки, а потом утаскивают богиню молодости Фрейю, перекинув через плечо. На Фафнере кожаный плащ в пол, на Фазольте – щеголеватый зеленый пиджак, ну чистый «новый русский» (фактурного финского баса Мику Кареса зал приветствовал особенно восторженно). А их спор за кольцо всевластия – узнаваемая бандитская разборка. Однако это история из «Золота Рейна», пролога:

лихие времена канули в прошлое и забылись, править миром отныне будут другие. И по иным правилам.

Еще одна черточка, уже из следующего спектакля и (вне)исторического эпизода, – финал второго акта «Валькирии». Зигмунд в этой системе координат – арестованный, сбежавший из-под стражи. Его противник Хундинг (тот же Карес: бандит стал стражем порядка – логично) – полицейский. Финальная дуэль зрителю не показана. Зато в последнюю минуту действия мы видим Зигмунда (по сюжету, уже убитого) на пустой сцене, его молотят дубинками ух как хорошо узнаваемые омоновцы-«космонавты» в черных шлемах. Немецкая респектабельная публика недоумевает. У них этот сюжет вряд ли чем-то отзовется. Преданный отцом Зигмунд – нелепо-мешковатый, так не похожий на героя и так трогающий своим будто надломленным вокалом, своей видимой слабостью (американца Роберта Уотсона профессиональная пресса пожурила), – вызывает в памяти российских оппозиционеров, бессильных и комически-несчастных, которым даже трагическая гибель не суждена.

Но это нюансы, не всем зрителям понятные, видные и интересные.

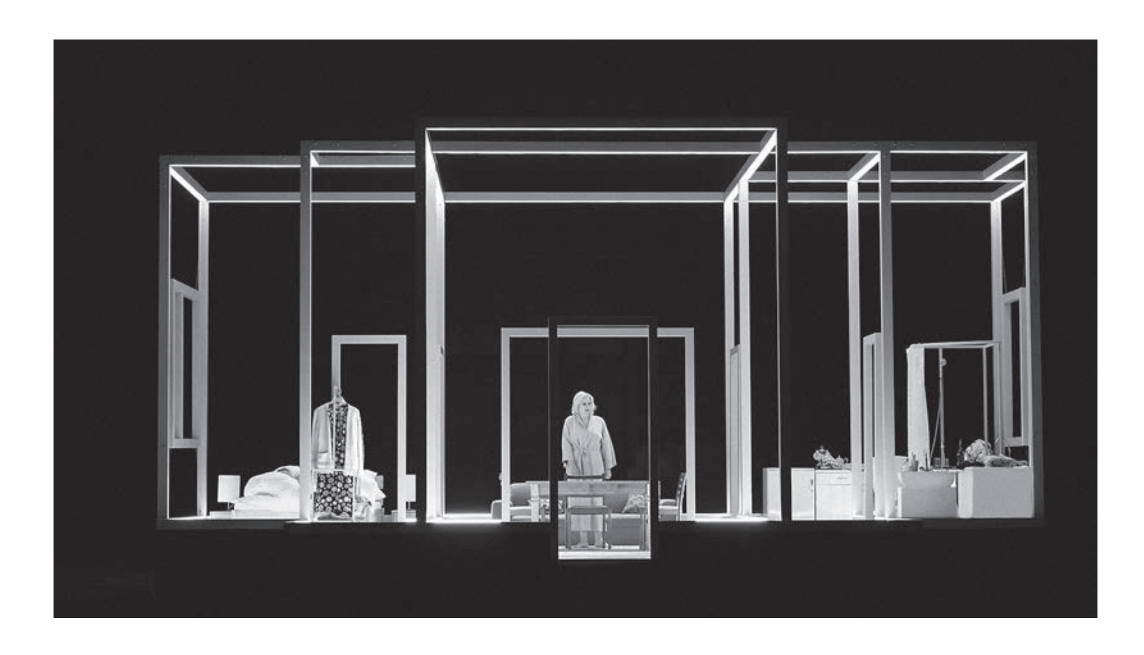
***

Само существование Чернякова в пространстве сегодняшнего оперного театра можно расценивать как глобальный эксперимент по вживлению российского художника во всемирный контекст (внедрение в европейский и американский репертуар российских опер в его постановке – часть эксперимента).

Вагнер привлекает Чернякова как экспериментатор. Поэтому любые интерпретации и ходы, могущие возмущать консервативного зрителя, не созданы ради эпатажа или даже самовыражения, а призваны вскрыть, взломать, объяснить хотя бы самому себе природу дарования композитора. В берлинских «Парсифале» и «Тристане и Изольде», в общем ряду черняковских постановок – довольно традиционных и бесконфликтных, – режиссер, что называется, трогал ногой воду. В «Кольце нибелунга», масштаб которого не может не впечатлить, бросается в омут с головой.

Это абсолютно логично – не только потому, что огромность тетралогии к тому обязывает, и даже не из-за ее музыкального и драматургического новаторства. Ведь содержательно сквозная тема «Кольца нибелунга» – эксперимент, который верховный бог Вотан проводит на человечестве, пытаясь не столько найти, сколько евгенически вывести «свободного героя». Одновременно с этим над ним самим и другими богами ставят свой опыт силы природы, всегда превосходящей в мудрости (и жестокости) даже самый изощренный научный ум. В опере это мать-земля – Эрда – и ее полномочные представительницы, плетущие пряжу судьбы, – три Норны.

В спектаклях Чернякова они присутствуют не только в четвертой опере, «Гибели богов», но с первого, хочется сказать, «кадра» (весьма



«Гибель богов», режиссер Дмитрий Черняков

кинематографичная вселенная Чернякова кадрирована его декорациями, сменяющими друг друга, но об этом речь отдельно). Поначалу безмолвно наблюдают и ждут Рагнарёка. Лаборантки, свидетельницы. И наконец, уже дряхлые, еле ползущие по сцене, пытаются пророчествовать – безуспешно – незваными и невидимыми гостьями в квартире Брунгильды и Зигфрида в прологе последней из опер.

Действие эксперимента, разделенного на множество разнесенных в пространстве и времени опытов над людьми, разворачивается в пространстве научно-исследовательского института E.S.C.H.E. То есть с немецкого «ясень». Речь о мировом древе Иггдрасиле, присутствующем и в музыкальных драмах Вагнера, и в спектакле, – огромный ствол и уходящая куда-то выше потолка крона торчат посередине фойе, у входа во внутренние помещения института (он же построенный великанами замок богов – Вальгалла). Слышится в аббревиатуре поневоле и русское «еще», будто усиливающее гротескно грандиозную структуру вагнеровского цикла.

***

Черняков – архитектор. Его изощренные и в разных смыслах слова многослойные сценические конструкции бывают еще амбициознее его интерпретационных стратегий, впрочем, являясь их органичной частью. А поскольку «Кольцо нибелунга» – тетралогия об устройстве (и попытке переустройства) мира, декорация важна в особенности. Разворачиваясь вверх и вниз, вширь и вглубь, постоянно двигаясь и являя новые ракурсы, она предъявляет собственную, вполне самоценную драматургию, где въедливая реалистичность деталей сводит с ума контрастами между соседствующими элементами. В чем-то эта стратегия сходна с иммерсивными гиперреалистическими (и одно-



«Валькирия», режиссер Дмитрий Черняков

временно абсолютно сюрреальными) лабиринтами британца Майка Нельсона.

Вальгалла – это огромный, явно европейский центр гуманного экспериментирования над людьми. Лаборатории, конференц-залы, картотеки, комнаты для заседаний и совещаний: просвещенное изуверство приветливо соседствует с дизайнерски оформленной бюрократической машиной. Барельефы с лицами ученых (Гумбольдт, Мендель, Дарвин и другие) смотрятся из зрительного зала вполне по марксистски-ленинистски.

Нибельхейм – обиталище гномов-нибелунгов – гротескно соединяет «нижний мир» рабочего класса, напоминающий о иерархической (анти)утопии «Метрополиса» Фрица Ланга, с кафкианским пространством, где вкалывают рабы-клерки, это уже что-то в духе «Квартиры» Билли Уайлдера.

Собственно квартира в «Кольце нибелунга» тоже есть, в ней Хундинг живет с Зиглиндой, в тех же апартаментах Миме поколение спустя растит сына Зиглинды – сироту Зигфрида. Это догвиллевское прозрачное пространство, состоящее из проницаемых пустых дверных проемов-арок – туалет с ванной и спальня отлично видны из столовой. Так Черняков усиливает идею научного наблюдения, переходящего в вуайеризм: за интимной жизнью людей боги-исследователи подглядывают в стекло, прозрачное с одной стороны и матовое с другой. Напротив, в Вальгалле каждая комната отделена от другой двумя дверьми – сперва надо выйти и закрыть дверь за собой, потом войти через следующую. Наука требует изоляции, она вся состоит из секретов и непроговоренностей. Жизнь человека на виду.

Поэтому, когда Зигмунд с Зиглиндой все-таки бегут из квартиры-западни, в которой с мужем, абьюзером-полицейским, несчастная на-

следница Вельзе живет не по своей воле (вся эта коллизия – чистейшая «Жена полицейского» Филипа Грёнинга, но с кинематографическими аллюзиями пора заканчивать), они оказываются в зловещей лаборатории, состоящей лишь из клеток с подопытными кроликами. PETA выпустила протест против жестоких действий Берлинской оперы, число кроликов пришлось уменьшить, но присутствие животных сохранилось. Идея проста: даже бежав от богов, влюбленные брат с сестрой остаются беззащитными зверьками, предназначенными для эксперимента высших сил. Их одежда – будто бы случайные бесформенные куртки, спортивные штаны, клетчатая сумка с базара, куда беспорядочно побросаны вещи, – окончательно превращает романтическую инцестуальную пару в будничных и обреченных беженцев.

Однако в моменты катарсиса, обязательно присутствующие в спектаклях Чернякова и немедленно их преображающие, декорация уезжает наверх, вниз или в сторону, оставляя людей наедине друг с другом на пустой черной сцене. Ею завершится и последняя опера, когда по мановению руки Брунгильды рассыплется в звездную пыль начертанный на занавесе детальный план здания E.S.C.H.E. – как мираж, как морок. В конечном счете даже многофигурное «Кольцо нибелунга» – не о власти божественной машинерии, а о маловероятной, но все же реализуемой способности личности сопротивляться высшей воле.

***

Первый подопытный – Альберих (Йоханнес Мартин Кренцле), вот он корчится в лаборатории с прозрачными стенами, весь в электродах, а вокруг с бесстрастным видом делятся унизительными наблюдениями младшие научные сотрудницы – Дочери Рейна. Тут поневоле спятишь, и не в золоте или отказе от любви дело. На унижение, еще не зная, что оно лишь первое в длинной череде, гном-властолюбец реагирует нелепым комическим бунтом.

Целая опытная группа – Хундинг, Зиглинда, Зигмунд. Директор Вотан (Михаэль Фолле, безусловная суперзвезда черняковской постановки) наблюдает из-за специального стекла за несчастливой жизнью супругов, за метаниями собственных детей, обреченных на изгнание и гибель.

Фафнер (Петер Розе) – результат явно неудачного опыта. Бандюган из «Золота Рейна» за две оперы постарел, оброс, превратился в пациента психиатрического отделения в нечистой смирительной рубахе. Такого и завалить не жалко.

Наконец, Зигфрид (Андреас Шагер – он уже играл/пел в берлинском же «Парсифале» Чернякова заглавного рыцаря-идиота) в своем дурацком спортивном костюме – гопник гопником, дурачина, сиротинушка. Проблемный подросток, как сообщает нам архивный видеофлешбэк. Его мытарства будут включать в себя и эксперименты вполне удачные – коммуникация с птичкой (симпатичная лаборантка), пробуждение Брунгильды – и финальный провал, увенчанный гибелью

пациента. Он лежит на медицинском складном ложе, вокруг собираются потрясенные ученые и персонал. Громогласно рвет жилы Траурный марш. Леденящий момент: смерть так называемого свободного человека, чья свобода сводилась к хаотичному блужданию по свету, эгоцентрическим гимнам самому себе, забывчивости и вспышкам насилия.

«Кольцо нибелунга» Чернякова не может не напоминать «Дау» Ильи Хржановского – те же мегаломанские объемы и масштабы, тот же ход исторического времени на фоне деградации персонажей. И такой же разрушитель-Тесак – бритоголовый неонацист Хундинг (опять Мика Карес, самый колоритный антагонист тетралогии) со своей бодрой командой баскетболистов, чье лицо гримеры отмечают родимым пятном, больше похожим на пятно чьей-то крови. Его хладнокровным хищническим инстинктам дряхлые ученые не могут противопоставить буквально ничего. Сумерки уже наступили, Рагнарёк неизбежен.

***

Короче говоря, никакого золота нет, как и никакого Рейна. Вместо золота – потерявшее смысл после разгрома лаборатории компьютерное «железо», вынесенное обезумевшим Альберихом.

Поскольку боги не очень-то и божественные, их чудеса мало чего стоят. Доннер (тенор Лаури Вазар в приклеенной бороде смахивает на пародийного Тора из кинокомиксов Marvel) на пару с Фро (корпулентный южноафриканец Сиябонга Макунго) просто показывают фокусы на корпоративе в Вальгалле.

Копье Вотана достают из пыльного шкафа с единственной целью – переломить пополам. Меч Нотунг то появляется, то исчезает. Никто не старается и вправду его выковать заново – чтобы зарезать беззащитного Фафнера, хватает обломка. Он мог бы быть пластмассовой игрушкой. Или декорацией, снятой Зигмундом со стены в доме полицейского. Разумеется, не втыкали его и в ствол. Ясень то есть на сцене, то нет. В последней опере обошлось без него: распилили на дрова. Кстати, так и у Вагнера.

Магический огонь Логе наспех нарисован фломастером. Конь валькирии Гране и вовсе плюшевая игрушка, которую Брунгильда завещает Зигфриду, а потом отправляет вместе с ним в топку закадрового крематория.

Волшебный шлем Тарнхельм на самом деле VR-шлем. Поэтому Альберих думает, что превратился в дракона или жабу, а все вокруг смеются. Заколдованная спящая красавица Брунгильда – еще одна подопытная в лаборатории сна. Только во сне рядовые, будничные предметы превращаются в магические артефакты.

За пренебрежение волшебством и спецэффектами – это при таком-то бюджете! – немецкие критики ругали постановку Чернякова. Как дети малые. А я вспомнил неожиданно рифмующееся с его «Кольцом нибелунга» и вышедшее этой же осенью «Королевство. Исход»



«Зигфрид», режиссер Дмитрий Черняков

Ларса фон Триера. Тоже с минимальными эффектами, малобюджетное, одновременно волшебное и избавляющее от иллюзий. Ключевая героиня – Карен, пришедшая прямиком из «Идиотов», – сомнамбула, сновидица. А лаборатория сна – важнейший элемент в структуре госпиталя и его нейрохирургического отделения, где разворачивается действие.

Что снится этим двум женщинам, Карен и Брунгильде, приснится всем нам, хотим мы этого или нет. Перед вещими снами беззащитны даже боги.

***

Вместо сказки Черняков предлагает быль. Вместо постановочных эффектов – потрясающе точную и детальную психологию актерской игры, подкрепленную натурализмом декораций, костюмов и даже грима, рассчитанного будто не на оперную публику (не разглядишь из зала, как постарело лицо одноглазого Вотана), а на крупные планы.

Бросая вызов поколениям критиков и исследователей, обвинявших Вагнера в схематичности и абстрактности либретто, Черняков дает плоть буквально каждому персонажу. Начиная, например, с Логе – бога хитрости и огня. Выбор Роландо Вильясона на эту роль/партию встретил отторжение специалистов: Вильясон звезда, спору нет, но не вагнеровского же репертуара. Однако это совершенно не важно на фоне потрясающего актерского перформанса единственного здравого человека – стороннего наблюдателя среди ослепленных амбициями ученых и их полубезумных пациентов. Зигмунд с Зиглиндой (Вида Микневичуте) проживают свою драму негромко, с пронзительной обреченностью; им веришь безоговорочно. Брунгильда (без преувеличений потрясающая Аня Кампе) разыгрывает две драмы. Первая – прощание с властным отцом Вотаном в «Валькирии»: это он уходит



«Золото Рейна», режиссер Дмитрий Черняков

в прошлое, в глубь сцены вместе с декорацией, взрослая дочь остается одна. Вторая – предательство мужа, которого с такой беспомощной тщательностью собирает на работу экс-валькирия в прологе «Гибели богов».

Брат Гунтер (Лаури Вазар) с сестрой Гутруной (Менди Фридрих) – бодрые аккуратисты, незаметно для себя разрушающие чужую семью и жизнь. А как Зигфрид разыгрывает подростковый бунт, когда, к ужасу приемного отца, старика Миме (Штефан Рюгамер), громит свою комнату кувалдой и устраивает натуральный пожар, сжигая любимые когда-то игрушки! Как на фоне баскетбольной тренировки, в которую Черняков превратил сцену охоты, бросает мяч – не переставая петь – прямиком в кольцо! И попадает же…

Потрясающий эффект буквально каждой постановки Чернякова – сочетание фантасмагорической предпосылки, игры в предложенные неповоротливой оперной формой обстоятельства, с психологией характеров, вопреки всему предлагающей совершенное правдоподобие. Или даже правду.

***

Это «Кольцо нибелунга» готовилось к 80-летию Даниэля Баренбойма – великого дирижера, одного из последних в когорте «вагнеристов» XX века, с которым не раз в Государственной опере Берлина сотрудничал Черняков. Говорят, без его покровительства российскому режиссеру никогда не разрешили бы все эти бесчинства, включая баскетбол и пожар на сцене. Но Баренбойм заболел прямо к премьере. Срочно ввели нового дирижера – его бывшего ассистента, давным-давно самоценную звезду и, по-видимому, уже самого авторитетного специалиста по Вагнеру в XXI столетии Кристиана Тилемана.

«Мировым древом» тетралогии оркестр стал с его подачи и под его управлением. Тилеману аплодировали больше, чем любому из (безупречных) певцов, и точно жарче, чем участникам постановочной команды. Так нюансированно, в нужные моменты – нежно и едва слышно, в другие – грохочуще, хоть уши затыкай, «Кольцо нибелунга» не звучало давно. Смена дирижерских поколений, новая энергия старой музыки. Не намеренно, но красиво эта внутренняя драма отразилась в концепции Чернякова, чей реалистически-психологический (и кинематографический) подход требовал тщательно состарить каждого из сквозных персонажей тетралогии.

Сначала они шаркают и горбятся. Потом хватаются за тросточки и ходунки. Миме отбивает ритм в начале «Зигфрида» не молотом по наковальне, а пузырьком валерьянки по фарфоровой чашке. Вотан превращается в ворчливого пенсионера в жилетке и мятой кепке. Последнее явление Альбериха в «Гибели богов» – жуткий призрак, голый старикан в памперсе. Три Норны – постоянные свидетельницы трагедии, с первой оперы начиная (это они плачут над золотом Рейна в финальных строках), к финалу превращаются из «трех девушек в голубом» в инфернальных старушенций – не дай бог встретить таких на лавочке у подъезда. Не опера, а хоспис имени Ульриха Зайдля.

Люди, а не боги, русалки, гномы, драконы. Только они интересуют Чернякова. Как и Вагнера. Люди стареют и умирают. Ошибаются, оступаются, блуждают во тьме своих заблуждений, мечтают о какой-то власти, будто бы она излечит от смертности. И это трезвое понимание заставляет знакомую наизусть музыку будто звучать чуть иначе – лекарством от иллюзий, видимо, все-таки выведенным экспериментальным путем в институте E.S.C.H.E. ◆



Арсений Занин

ЙОНАС МЕКАС. КИНОГЛАЗ «ПЕРЕМЕЩЕННОГО ЛИЦА»

Я все дальше прихожу к мысли, что все безобразное и злое позаботится о себе само, но лишь прекрасное и нежное нуждается в нашей заботе!
Йонас Мекас. 1962

24 декабря 2022 года исполнилось сто лет со дня рождения Йонаса Мекаса. На сайте, специально созданном к этой дате, каждую неделю в каком-то новом городе мира анонсируются показы его фильмов, семинары, выставки и даже концерты – словно подтверждая, что он остается «самым знаменитым из неизвестных» кинематографистов XX века, который всю жизнь снимал себя и своих друзей на любительскую кинокамеру. Когда рассказываешь кому-то об этом выдающемся художнике, вероятность их «встречи» друг с другом так и остается минимальной. Правда, если называешь имена героев его фильмов – Джон Леннон и Йоко Оно, Энди Уорхол, Нам Джун Пайк и Джордж Мачюнас, – интерес иногда просыпается. Впрочем, для многих Йонас Мекас – лишь свидетель яркой эпохи, человек, который удачно оказался со своей камерой в нужном месте в нужное время, например на первом концерте Velvet Underground в декабре 1965 года. И лишь те, кто пойдет немного дальше, смогут открыть для себя тонкого лирика изображения, поэта, главной темой которого станет поиск того, как в «самом объективнейшем из искусств» работает память и как на экране можно показать воспоминания. Фильмы Мекаса – неизменные вспышки лучезарных лиц и игра огней большого города, света и тени, бликов на стеклянных поверхностях в витринах книжного магазина. Или

←
Йонас Мекас

внезапное солнце, выходящее из-за тучи и напоминающее о родной деревне, которую Мекас был вынужден когда-то покинуть навсегда. Его история – это одиссея, где скиталец так и не смог вернуться домой, а его вечный путь стал смыслом жизни. История человека, вырванного из привычного уклада в новые обстоятельства жизни: «О, Семенискяй, мой потерянный рай, моя брошенная земля, нет в мире воды вкуснее, чем в родных краях…»

Десять лет назад в рамках Дней Вильнюса в Санкт-Петербурге проходила ретроспектива Йонаса Мекаса. Специально для показа картины «Воспоминание о поездке в Литву» (Reminiscences of a Journey to Lithuania; 1972) в городе с трудом отыскали рабочий пленочный проектор, а оригинальную 16-*мм* фильмокопию предоставил открывшийся недавно в Вильнюсе Центр визуальных искусств Йонаса Мекаса. Официальная делегация начальников, как обычно, пришла с опозданием, а возглавивший их Михаил Пиотровский произнес несколько торжественных имперских фраз о том, как Эрмитаж расширяет экспансию в Европе и сегодня в рамках культурного обмена между странами и в ответ на ряд выставок в Литве Петербург показывает работу знаменитого уроженца литовской земли. И естественно, ни слова о том, что главной темой в его кинематографе на многие годы стало переживание травматического опыта [redacted]. Многие годы Мекас имел статус «перемещенного лица», осваивая чужой образ жизни и тщательно фиксируя мир вокруг себя, ведь его язык однажды ради [redacted] уже попытались отобрать политики-узурпаторы, творящие над миллионами людей чудовищное насилие. Он родился в год, когда в Литве приняли первую конституцию, через пару лет после того, как ее оккупировала Германия в Первую мировую. Когда же немцы вернулись снова, двадцатилетние братья Йонас и Адольфас как-то утром по совету дяди-священника отправились в путешествие: посмотреть, каким бывает мир за пределами родной деревни. Но, увы, об этом всем Пиотровский предпочел промолчать. После его речи включили видеопослание от режиссера, которое несколько дней назад он записал со своего нью-йоркского балкона. Показ тут же превратился в перформанс, где девяностолетний авангардист нарушил четвертую кинематографическую стену и начал разыскивать среди сидящих в зале свою дорогую подругу Машу Годованную, режиссера, которая работала в созданной Мекасом синематеке Anthology Film Archives в Нью-Йорке. Ответ из темноты не заставил себя ждать: «Да, Йонас я здесь!» – и Мекас тут же читает ей с экрана по-русски строки из «Онегина»: «Татьяна (русская душою, сама не зная почему) с ее холодною красою любила русскую зиму…» А потом благодарит всех пришедших разделить вместе с ним воспоминания о том, как сорок лет назад он смог возвратиться в родную деревню и снимать свой путь на камеру. Он уехал из дома в тот момент, когда одни оккупанты начали выгонять других оккупантов, а обратно смог вернуться лишь четверть века спустя, да и то только в гости, чтобы повидаться с мамой, которая ждала его все это время. Мекас гово-



«Воспоминание о поездке в Литву», режиссер Йонас Мекас

рил, что всю жизнь снимал лишь ради того, чтобы люди знали: в новом тысячелетии мир не должен иметь границ. И такой катастрофы, как пережил он и его народ (а также Европа и все человечество), больше никогда не должно повториться. В конце своей яркой речи он выразил надежду, что теперь «холодная [redacted]», к счастью, закончилась и в Петербурге люди могут свободно увидеть частичку его жизни. И неожиданно добавил, что, наверное, сейчас политики от искусства, которые представляли его картину, уйдут на банкет и не останутся на сеанс: «И очень хорошо, что никто не помешает нам с вами общаться…» Когда послание закончилось, делегация во главе с Михаилом Борисовичем действительно спешно покинула зал и отправилась праздновать кино Мекаса. А мы остались один на один с историей поэта, который лишился всех юношеских воспоминаний и дневников и был вынужден учиться жить в новой стране и говорить на чужом языке. Тогда его Литва выжила «благодаря» другой оккупации, казавшейся менее страшной, чем нацистская. Но ему было бы не избежать доносов, которые напропалую строчили по всей стране обозленные и травмированные [redacted] люди. Возвратись Мекас назад, его ждал бы неизменный ГУЛАГ, ведь за свои первые антисталинские стихи, написанные в конце 30-х, за него пострадали его братья, оставшиеся дома… Когда же в 50-х в США начнет работу комиссия по расследованию антиамериканской деятельности, окажется, что и в новой стране Мекаса легко могут заподозрить в связях с Советским Союзом, а знакомые часто, пусть ради шутки, называли его «русским шпионом» и коммунистом. Просто потому, что страна, откуда он уехал, в одночасье до неузнаваемости изменилась и никто здесь не мог осознать всей сложности прои-



«Воспоминание о поездке в Литву»

зошедшей перемены… Всю жизнь он намеренно не пытался избавиться от акцента, что было его собственным протестом во имя сохранения поэтических отношений с родным языком. И здесь он был часто изгоем среди огромного множества других литовских, других балтийских, восточноевропейских и еврейских переселенцев, которые вынуждены были забыть родной язык, чтобы выучить чужой: «Американская речь требует совсем других движений мускулов рта. У литовцев, которые теперь только по-американски говорят, мускулы уже поменялись. Когда они пытаются говорить по-литовски, то говорят такими расслабленными губами – ляп-ляп-ляп. Речь, слова и произношение идут из самой глубины души человека, души его родного края. Наша речь неразрывно связана со всей глубинной памятью нашего рода…» (*Йонас Мекас. «Письма ниоткуда». СПб., 2022*).

Мекас, вырванный из привычной жизни, должен был впредь сохранять окружающую реальность и делать память материальной, а кинопленка окажется самым подходящим для этого способом: «…У меня возникла потребность пытаться сохранить всё, через что я прохожу, с помощью моей ручной камеры Bolex. Это стало одержимостью, страстью, болезнью. Так что теперь у меня есть эти образы, чтобы цепляться за них…» Так говорил он в 2020-м. Когда братья сошли с корабля в нью-йоркском порту, их первой покупкой стала любительская 16-*мм* кинокамера Bolex, которая на протяжении двадцати восьми секунд (насколько хватало механического заряда пружины) позволяла непрерывно запечатлевать творящийся вокруг мир. Им было на роду написано возвратиться домой фактически стариками и, став гражданами мира, прославить далекую чужбину – нью-йоркский район Гринвич-

Виллидж, свою новую деревню. В этом районе многие годы селились европейские художники-авангардисты и великие американские писатели «потерянного поколения», с тех пор как Марсель Дюшан вместе с друзьями-художниками за пару недель до русской Февральской революции запустили в небо полсотни полыхающих воздушных шаров. Это стало днем независимости «республики Гринвич-Виллидж». Волей судьбы он попал сюда и должен был стать хранителем памяти этой богемной «республики изгнанников». И вскоре, начав посещать семинар по кинематографии, познакомится с фильмами Майи Дерен, Мари Менкен, Кеннета Энгера, Стэна Брекиджа, которые еще до [redacted] начали снимать независимое экспериментальное кино, полностью игнорируя авторитарную голливудскую систему. Их пример вдохновил его заниматься объединением людей, и его стараниями еще большее число независимых режиссеров начали снимать кино. В 50-е годы голливудские студии, владеющие сетями кинотеатров, попали под действие антимонопольного закона и были обязаны показывать независимое кино, снятое вне студийных ограничений режиссерами-авторами. То, что сделал Мекас, следующий и еще более радикальный шаг, – система, которая была бы полностью независимой. И в дальнейшем он буквально разрывался между различными проектами. Созданный вместе с братом журнал о кино Film Culture, производственный кооператив, объединяющий независимых кинематографистов, а также Синематека авангардного кино, которая распространяла и популяризировала работы «подпольных» режиссеров в университетах и художественных галереях (в 1970 году она превратится в киноархив «Антология»). При такой интенсивной нагрузке Мекасу не хватало времени, чтобы писать сценарии, снимать и монтировать собственные фильмы, но он всегда носил с собой камеру, снимал, когда это было возможно. Когда же впервые он пересмотрит накопившиеся за полтора десятка лет дневники, то обнаружит, что из хроникера своей жизни стал городским лириком, создав непривычный для всех образ Нью-Йорка: «Я постоянно возвращался к одним и тем же источникам изображений. Например снег, его здесь практически не бывает. Но все мои нью-йоркские тетради просто завалены снегом. Или деревьями. Много ли деревьев вы видите на улицах? Кажется, за эти годы я снял каждое и в разные времена года…» Когда Мекас выходил на улицу, как художник на пленэр, и его задачей было не критиковать и перестраивать реальность, но раскрыть и расшифровать повседневность в кинематографе, он говорил: «А потом мои друзья, увидев первое издание “Дневников, заметок и набросков (Уолден)”, сказали: “Это не мой Нью-Йорк! Мой Нью-Йорк другой, а в твоем я хотел бы жить. Он не унылый и не депрессивный”». Мекас прославляет реальность и делает это так, чтобы кадры было интересно смотреть не только свидетелю событий, но и человеку, абсолютно вырванному из контекста, и его задача в том, чтобы «зафиксировать этот объективный, очень физический фрагмент реальности как можно ближе своему индивидуальному восприятию». Когда фильм

вышел, критики привычно фыркали. Для них фильм был слишком непривычным, любительским и совершенно недоступным для сопереживания. Мекас сказал: «Они занимают такую же позицию, как сталинский соцреалист, нападающий на Пикассо, или нацисты на немецких художников-экспрессионистов. Они говорят что-то вроде “ваша камера дергается”, или “вы сами не понимаете, что снимаете”, или “такое может снять любой”. Критики просто не понимают, как быть с такими фильмами… И на самом деле они не способны вести серьезных дискуссий на эту тему!»

Покупая свой первый Bolex, сам того не подозревая, Мекас обрекает себя на принцип, который в год его рождения провозгласил великий советский «кинок» Дзига Вертов: «Основное и самое главное: КИНО-ОЩУЩЕНИЕ МИРА». И, в отличие от советского авангардиста, Мекас уже обладал той технической свободой, о которой Вертов и не смел мечтать. Хотя проживи он на десять лет дольше, то обязательно освоил бы «Красногорск-16». Тогда, возможно, разочарованный в политическом кино Вертов обрел бы творческую автономию и стал снимать и монтировать свои «андерграундные» выпуски «Киноглаза». Но, увы, в отечественном подполье 60-х и 70-х не нашлось ни одного кинематографиста, которому пришла бы идея построить «параллельный» кинопрокат. Ленинградский поэт Леонид Аронзон, который, как никто другой, подходил на эту роль, погиб, так и не смонтировав ни одного своего «дневникового» фильма. Всего пару лет он не дождется того, как Йонас Мекас повстречался бы с ним в Ленинграде по пути в Литву. Все эти годы Мекас не теряет надежды вернуться домой. Он сотрудничал с «Искусством кино» (известны его тексты и интервью в журнале), а редактор «Правды» посмотрел в Венеции его картину «Бриг» (1964) и написал (как, по крайней мере, утверждает сам кинематографист) восторженную рецензию. Когда же в 1971 году Мекаса пригласили в Москву для участия в ММКФ и устроили приемы в «Литературной газете» и «Правде», то он добился разрешения посетить родной Семенискяй и увидеться с мамой и братьями. Мекас внезапно получит полную свободу перемещений и откажется от профессионального оператора, предпочитая взять с собой свой Bolex и брата с женой в качестве киногруппы. Во время поездки он так же снимает собственный фильм, а его жена – третью картину на 8-*мм*. В итоге был бы грандиозный эксперимент фильма-трилогии, части которого могли стать не историей с продолжением, но тремя версиями одинаковых событий. К сожалению, насколько я знаю, эта трилогия еще ни разу не была показана одновременно (да и сохранились ли пленки до сих пор?), а известность приобрел только фильм Йонаса Мекаса.

Проявить и отпечатать пленки предложил Ганс Брехт, редактор немецкого телеканала NDR, за право показать картину на телевидении. Он напомнил о своей просьбе Мекасу в канун 1972 года, за три недели до показа. И тот лихорадочно начал искать выход из ловушки, в которой очутился… Дело в том, что камера Bolex, которую Мекас взял с со-



«Воспоминание о поездке в Литву»

бой, была новой и к ней нужно было привыкать. И оказалась, что особенность конкретно этого аппарата влияет на работу лентопротяжного механизма, который не держал стабильно заданную скорость съемки, отчего кадры получались с периодическим засветом. В результате дефект стал находкой, и во время лихорадочного монтажа Мекас нашел структурообразующий прием, назвав его «Август 1971. 100 вспышек о Литве…». Смену отдельных микросюжетов будет сопровождать порядковый номер, а когда недоверчивый зритель, который еще следит за нумерацией, привыкнет к визуальному языку Мекаса и втянется в историю – цифры растворятся совсем… И останутся лишь нахлынувшие воспоминания, которым мы сопереживаем вместе с главным героем, человеком с киноаппаратом: «Когда мы приближались к этим до боли знакомым местам, внезапно впереди возник лес. Уезжая, мы посадили маленькие черенки, а теперь они выросли в раскидистые деревья…» Эта средняя часть в начале и конце обрамлена двумя эпизодами. В первом Мекас обращается к своим ранним пленкам, где переживал момент, когда из литовца превратился в гражданина Америки. В другой же части начинается обратное путешествие, которое дает возможность Йонасу преломить тоску о доме, понять, что его дом всегда с ним, этот дом в его языке, в его воображении, в его камере: «Это новая песня, она о том, кто уезжает и говорит: “О, мама, как скоро я увижу тебя вновь? Я верю, что эта серая дорога когдато приведет меня домой…”» И, покинув дом вновь, братья отправляются в Вену, где встретили своих давних друзей – кинорежиссеров Кена и Фло Джейкобс, кинокритика Аннет Майклсон, художника Германа Нича и режиссера Петера Кубелку. И пройдя с ними сквозь венские улицы, древ-



«Воспоминание о поездке в Литву»

ние храмы и библиотеки, погреба и виноградники, немного завидуя покою, который излучал Кубелка, будто святой Петр… И так Йонас вновь поверил в силу несокрушимости человеческого духа: «Мы стояли там тем августовским вечером в Кремсмюнстере. Несколько друзей на крыше 1200-летнего собора, и вечер наступал, солнце клонилось к закату. Синий свет заливал пейзаж. Было совершенно безмятежно, наши сердца и умы ликовали…»

Во время поездки домой Адольфас и Йонас посещают пригород Гамбурга, где был исправительно-трудовой лагерь, в который они попали на пути из родной деревни. Мекас смотрит за детьми через глазок своей камеры, а дети смеются, и кривляются, и совсем не знают, что в том месте, где они сейчас стоят, были бараки… Они стайкой бегут по улице. «Бегите дети! Бегите куда хотите! Бегите свободно, а не потому, что нужно убегать… Дай бог, чтобы вам никогда этого не пришлось пережить…» Это дети, никогда не бывавшие в Берлине в его «нулевой» год, родившиеся уже в освобожденной стране. Вот перед нами история человека, который всю жизнь пытался удержать в себе память о родных местах, о матери и друзьях, о людях, которых больше нет рядом. Как же удержать эту паутину, тончайший шелк, спелые ягоды памяти, что лопаются и оставляют на пальцах капли сладкого сока воспоминаний?

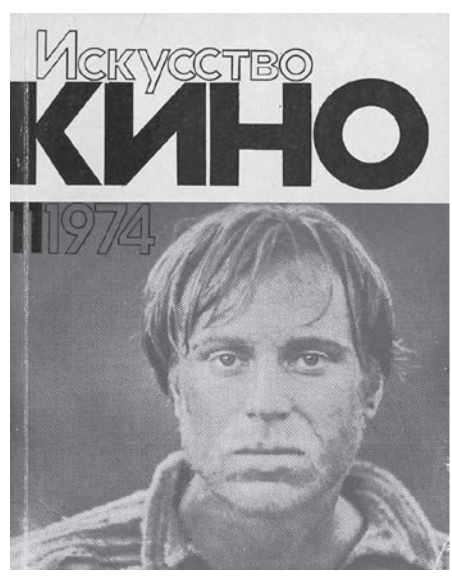
Прошло всего четыре года после смерти Мекаса, и история вынуждена повторяться, как дурной навязчивый сон, уже не просто трагедией, но страшным кровавым фарсом… И невероятно, что мы оказываемся настолько разобщены и равнодушны, что бессильны ему противостоять. И можем лишь убегать, исчезать и скрываться, наполняя вновь мир «перемещенными лицами», уезжающими из страны, из родных городов – в никуда. Потому, что просто не согласны с тем,

чтобы глупая история повторялась снова. Мы, дети, бегущие по улице вдаль не потому, что нам угрожает смертельная опасность, но потому, чтобы не быть заодно с оккупантами, как того требует беспощадное колесо истории. Как скоро мы сами вернемся домой так, чтобы быть там в безопасности? Как легко мы забудем о стране, в которой мы жили и совершенно не чуяли ее опасности? О стране, в которой чуть ли не каждый – потенциальный доносчик, а за естественное сострадание и сопротивление насилию можно оказаться в тюрьме… Почему вновь мы не смогли предотвратить повторения? Когда мы сможем понять человека, который не пил воды вкуснее, чем в родной деревне? Десять лет назад, посмотрев «Воспоминания о поездке в Литву» я, вдохновленный увиденным, нашел в интернете неотреставрированную копию фильма и перевел ее, чтобы можно было поделиться своими переживаниями с другими, а потом втянулся и сделал перевод его дневникового фильма «Потери, потери, потери!» (Lost, Lost, Lost; 1976). На протяжении многих лет я периодически показываю этот фильм людям, и очень часто он на всех срабатывает так, как на нью-йоркских критиков, которые стремятся уличить режиссера в непрофессионализме. Но год назад я наконец-то получил ту реакцию, о которой мечтал. Я показывал «Воспоминания о поездке в Литву» на семинаре для неподготовленных зрителей, которые впервые открыли для себя историю Йонаса Мекаса… После сеанса было обсуждение, и один мужчина сказал: «Я бы никогда не посмотрел такое сам, спасибо, что “заставили” меня это сделать! Я пришел сюда почти случайно, мне завтра нужно платить зарплату работникам, и у меня проблема, откуда взять эти деньги… А тут я сижу и смотрю историю человека, который домой не может вернуться тридцать лет! Вот настоящая проблема! А со своими я справлюсь». ◆

Елена Стишова

ГЛАДКО БЫЛО НА БУМАГЕ





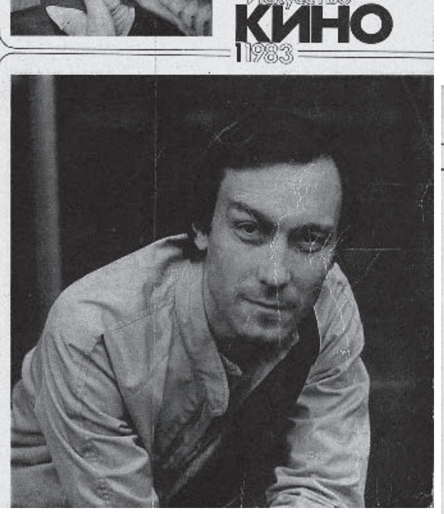


Быть напечатанным на бумаге – по нынешним временам привилегия, но нам жаловаться грех – мы насладились бумагой в полной мере, «слегка» не дотянув до ста лет. Денег на бумажное издание не предвидится, донаты и краудфандинг – это из прошлой жизни. Есть большой соблазн принять позу жертвы, посетовать на обстоятельства, которые сильнее нас, на равнодушие начальства, никак не озабоченного судьбой старейшего в мире киножурнала. Что ж, мы будем выходить в другом формате – электронном. Наша цифровая ниша – давно обжитой сайт «Искусства кино». Параллельно с написанием текста я зашла туда на минутку и завязла, переходя из рубрики в рубрику: цифровое пространство бездонно и бесконечно, подобно вселенной. Цифра – безлимитная территория абсолютной свободы в смысле объема текста. А нам в обозримом будущем только того и надо: уйти в отрыв, сосредоточиться на аналитической работе, не думая о знаках и пробелах…

После 24 февраля нас все туже затягивает в воронку самопознания. Процесс тотальной рефлексии, запущенный на разных стримах, уже накрыл все значимые стороны жизни, общей и частной, включая – такое впервые – идентичность каждого из нас. Уникальная историческая ситуация, сравнимая с оттепельным десятилетием по накалу и интенсивности, но полярная ему по настроению. Романтический идеализм тех лет сменился трагизмом нынешних. Здесь и сейчас под дебаты политологов и комменты военных аналитиков рождается новая оптика – инструмент постанализа русской истории и культуры, ею вскормленной. Российский кинематограф как значимая часть культуры и мощнейший медиум нуждается в пристальном ретроспективном взгляде – вглядывании.

История российского кино в ее современном изводе так и не написана. В советские годы были многотомники и однотомники, актуальность которых определялась прежде всего соответствием нерушимому идеологическому дискурсу. Эти забытые фолианты деформировали кинопроцесс в угоду догматам. Сегодня на каждом перекрестке толкуют об отмене культуры. Русской культуры. Она, дескать, внесла немалый вклад в дегуманизацию современного мира. В позиции, в которой мы оказались не по своей воле, нам ли рубить сплеча. Наше дело и профессиональный долг – вернуться к «Понизовой вольнице», к старту русского игрового кино. И написать – давай бог сил! – новейшую историю российского кино, отвечая на все вызовы времени.







СОТРУДНИКИ РЕДАКЦИИ ВЫРАЖАЮТ БЛАГОДАРНОСТЬ ЛЮДЯМ, БЕЗ КОТОРЫХ ЖИЗНЬ «ИСКУССТВА КИНО» БЫЛА БЫ НЕМЫСЛИМА

Даниил Дондурей, Антон Долин*, Нина Зархи

Наталья Александрова, Ситора Алиева, Наталия Андреева,
Елена Баркова, Олег Березин, Биргит Боймерс, Анна Васильева,
Мари Ваше, Денис Вирен, Наталья Гаврук-Гаврилина,
Наира Геворгян, Наталия Герасимчук, Максим Горбов,
Кирилл Горячок, Мария Готлиб, Константин Гришин, Катя Гролле,
Леонид Гурьян, Эльнара Гусейнова, Евгений Гусятинский,
Станислав Дединский, Вера Демьянова, Сергей Дешин,
Татьяна Долженко, Людмила Донец, Татьяна Друбич,
Мария Закревская, Вера Зверева, Андрей Звягинцев,
Олег Зинцов, Алексей Злобин, Михаил Иванов, Степан Иванов,
Наталья Иванова, Нина Игнатьева, Татьяна Иенсен,
Николай Изволов, Лариса Калгатина, Лев Карахан, Никита Карцев,
Петр Карцев, Гилана Килганова, Наум Клейман, Нэнси Конди,
Александра Коновалова, Николай Корнацкий, Всеволод Коршунов,
Николай Куликов, Антон Куприянов, Борис Куприянов,
Александра Лебедева, Ефим Левин, Екатерина Левина,
Борис Локшин, Семен Ляшенко, Евгений Майзель,
Светлана Максимченко, Нина Малинина, Лариса Малюкова,
Виталий Манский, Кристина Матвиенко, Наталья Машинистова,
Алексей Медведев, Армен Медведев, Дмитрий Миндрин,
Людмила Мишунина, Георгий Николаев, Нюргустан Новоприезжий,
Анна Огородникова, Елена Орел, Владимир Падунов, Елена Паисова,
Андрей Плахов, Елена Плахова, Елена Плоткина, Игорь Потапов,
Виктор Прокофьев, Зинаида Пронченко, Александр Роднянский*,
Екатерина Романова, Лев Рыбак, Наталья Рябчикова, Ёко
Саканоуэ, Максим Семёнов, Иван Сидякин, Галина Симонова,
Наталья Сиривля, Наталья Смирнова, Михаил Сулькин,
Екатерина Титаренко, Анастасия Федорова, Михаил Федотов,
Дмитрий Фикс, Алексей Филиппов, Анна Филиппова,
Татьяна Фирсова, Наталья Хлюстова, Евгений Ходаков,
Виктория Цетлина, Петр Шепотинник, Галина Элькина,
Ирина Энгелис, Светлана Ярошевская и многие другие.

А также выражаем благодарность всем авторам, сотрудникам разных лет и волонтерам.

*Антон Долин внесен в реестр СМИ – «иностранных агентов»

**Александр Роднянский внесен в реестр СМИ – «иностранных агентов»



Movies and Series That Help Us to Survive

Editor's Choice.

Alexei Medvedev

The Seams of Reality

Mockumentary as a genre and as a principle.

Julia Gulyan

The Truth Is Out There

To the history of mockumentary.

Alexei Filippov

No VR, or White Noise Matrix in a Black Room

On the saving fragmentation of reality.

Darina Polikarpova

Something Is Wrong with Nathan

About the Canadian comedian Nathan Fielder.

Asya Davydova

Truth as a Constructor

Construction of truth.

Julia Kovalenko

Perfodoc

Between dock and performance.

Pavel Pugachev

Who Are We

The real comedies of Sacha Baron Cohen.

Larisa Malyukova

No Actual Person or Event Was Depicted

Portrait of Alexei Fedorchenko.

Natalia Sirivlya

Words

Remembering Daniil Andreev.

Natalia Serkova

Something Somewhere Near

Is the truth still alive, and if so, how can we be convinced of it.

Irina Margolina

Faking Time

Color, aura and digits.

Nina Tsyrkun

“Oh, Fate Took Away a Lot!”

Lev Karakhan — Anton Dolin*
The Ninth Wave of History
Cannes 2022.

Larisa Malyukova
An Attempt at Happiness
Review of Amandine Fredon’s and Benjamin Massoubre’s LITTLE NICHOLAS — HAPPY AS CAN BE (France — Luxembourg).

Larisa Malyukova
Sea Inside
Review of Park Chan-wook's DECISION TO LEAVE (South Korea).

Albert Serra
Outsider
Interviewed by Peter Shepotinnik and Asya Kolodizhner.

Zara Abdullaeva
Discord
Review of Martin McDonagh's BANSHEE OF INISHERIN (Ireland — UK — USA).

Anton Dolin*
Borderline
Review of Jafar Panahi's NO BEARS (Iran).

Andrey Plakhov
Vamp of Our Time
Review of Todd Field’s TAR (USA).

Elena Plakhova
Skin, Bones, Wild Hearts
Review of Luca Guadagnino’s BONES AND ALL (Italy — USA).

Anastasia Senchenko
Something Is Wrong Around Marilyn
Review of Andrew Dominik’s BLONDE (USA).

Vladimir Kocharyan
By the Way

Anton Dolin*
I Asked the Ash Tree
Cancellation of Russian culture? Are you kidding?

Arseny Zanin
Cinema Eye of the Displaced Person
Portrait of Jonas Mekas.

Elena Stishova
It Was Smooth on Paper

*Anton Dolin declared a foreign agent in Russia

СОГЛАСНО ФЕДЕРАЛЬНОМУ ЗАКОНУ ОТ 05.12.2022 № 479-ФЗ «О ВНЕСЕНИИ ИЗМЕНЕНИЙ В КОДЕКС РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ОБ АДМИНИСТРАТИВНЫХ ПРАВОНАРУШЕНИЯХ» СЛЕДУЮЩИЕ ТЕКСТЫ БЫЛИ УДАЛЕНЫ С САЙТА KINOART.RU:

СЕРОЕ ФИОЛЕТОВОЕ. Травма тела, тело травмы и «девочка». Новый хит транс кино об индивидуальной воле и общественной заботе https://kinoart.ru/reviews/girl

КОНСТАНТИН КРОПОТКИН. «Псих», или Как (не) отравить жизнь ближнему https://kinoart.ru/reviews/kvir-trevoga-psih-ili-kak-ne-otravit-zhizn-blizhnemu

ЕГОР БЕЛИКОВ. «Аутло» — отечественный фильм, который хочет стать самым скандальным в 2020-м https://kinoart.ru/reviews/mefedronovaya-turbovpiska-autlo-otechestvennyy-film-kotoryy-hochet-stat-samym-skandalnym-v-2020-m

КСЕНИЯ ИЛЬИНА. Человеческий материал («Добро пожаловать в Чечню») https://kinoart.ru/reviews/chelovecheskiy-material-dobro-pozhalovat-v-chechnyu-zhutkiy-film-o-presledovanii-gomoseksualov

АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ. Открытые: сериал «Тригонометрия» — эмоциональное драмеди о любви втроем от BBC https://kinoart.ru/reviews/otkrytye-serial-trigonometriya-emotsionalnoe-dramedi-o-lyubvi-vtroem-ot-bbc

МАРИЯ КУВШИНОВА. «Портрет девушки в огне»: о феминистской концепции фильма https://kinoart.ru/reviews/portret-devushki-v-ogne-mariya-kuvshinova-o-feministskoy-kontseptsii-filma

НАИЛЯ ГОЛЬМАН. «Порт-Аторити» — кино о жизни боллрумов от продюсера Скорсезе https://kinoart.ru/reviews/port-atoriti-vazhnoe-lgbt-kino-o-zhizni-bollrumov-ot-prodyusera-skorseze

АННА ФИЛИППОВА. Не спрашивай, не говори (сериал «Джентльмен Джек») https://kinoart.ru/reviews/ne-sprashivay-ne-govori-serial-dzhentlmen-dzhek-veha-lgbt-istorii

АНТОН ДОЛИН*. Ложный свет: о «Дурном воспитании» Альмодовара https://kinoart.ru/reviews/mala-educacion

*Антон Долин внесен в реестр СМИ – «иностранных агентов»

АНДРЕЙ КАРТАШОВ. Максим Печерский: сам себе и небо, и луна https://kinoart.ru/reviews/maksim-pecherskiy-sam-sebe-i-nebo-i-luna

ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА. «Человеческий голос» Альмодовара — фильм о спасении от богатого внутреннего мира https://kinoart.ru/reviews/chelovecheskiy-golos-almodovara-film-o-spasenii-ot-bogatogo-vnutrennego-mira

СТАНИСЛАВ ЛУГОВОЙ. «Фассбиндер»: конечно же, он просто хотел, чтобы его любили https://kinoart.ru/reviews/fassbinder-konechno-zhe-on-prosto-hotel-chtoby-ego-lyubili

ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО. Уста целовали и пели: «Лето 85» — история первой любви или Глоток чистого Озона https://kinoart.ru/reviews/usta-tselovali-i-peli-leto-85-istoriya-pervoy-lyubvi-ili-glotok-chistogo-ozona

АНТОН ДОЛИН*. Слова не важны, субтитров не будет: «Дни» Цай Минляна — поразительный фильм про обнуление ожиданий https://kinoart.ru/reviews/slova-ne-vazhny-subtitrov-ne-budet-dni-tsay-minlyana-porazitelnyy-film-pro-obnulenie-ozhidaniy

ИГОРЬ КИРИЕНКОВ. Вилланель — имя России: «Убивая Еву» — сериал о роковом влечении двух женщин и двух культур https://kinoart.ru/reviews/villanel-imya-rossii-ubivaya-evu-serial-o-rokovom-vlechenii-dvuh-zhenschin-i-dvuh-kultur

ДЕНИС КАТАЕВ. Расскажи мне про Австралию: «Матиас и Максим» — лавстори в лучших традициях Ксавье Долана https://kinoart.ru/reviews/rasskazhi-mne-pro-avstraliyu-matias-i-maksim-lavstori-v-luchshih-traditsiyah-ksavie-dolana

ЕГОР БЕЛИКОВ. Верхом на звезде: «Рокетмен» про Элтона Джона в полете за «Оскаром» https://kinoart.ru/reviews/roketmen-v-polete-za- oskarom- elton-dzhon-navsegda

АНДРЕЙ ПЛАХОВ рассказывает в 12 предложениях о фильме «По воле божьей» Франсуа Озона https://kinoart.ru/reviews/andrey-plahov-obyasnyaet-pochemu-minkult-perenes-po-vole-bozhiey-fransua-ozona-ot-pashi-podalshe

ЕГОР БЕЛИКОВ. «По воле божьей»: Франсуа Озон показывает церкви средний палец https://kinoart.ru/reviews/by-the-grace-of-god

*Антон Долин внесен в реестр СМИ – «иностранных агентов»

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

1/2 2023

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

и.о. главного редактора, исполнительный директор Владимир Кочарян
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
ответственный секретарь, куратор спецпроектов Анна Закревская
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Алексей Филиппов
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректор Юлия Андреева
продюсер Мария Григорьева
секретарь редакции Елена Конашкова

автор макета Сергей Андриевич

редактор сайта kinoart.ru Ксения Ильина
креативный продюсер Светлана Матюшина
менеджер проектов Галина Юскина

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

R·A | Фонд развития и поддержки социально-культурных проектов

Компании «СТС Медиа»

научный совет журнала:
З. Абдуллаева, к.иск.
Ю. Богомолов, к.иск.
А. Голубовский, к.иск.
И. Гращенкова, д.иск.
Л. Гудков, д.филос.н.
Н. Дымшиц, к.иск.
В. Зверева, к.ист.н.
А. Качкаева, к.филол.н.
С. Медведев*, к.ист.н.
А. Плахов, к.иск.
И. Полуэхтова, д.соц.н.
О. Рейзен, д.иск.
И. Рубанова, к.иск.
М. Теракопян, к.иск.
Н. Цыркун, д.иск.
А. Шатских, д.иск.
М. Швыдкой, д.иск.
С. Экштут, д.ист.н.

* Сергей Медведев внесен в реестр СМИ – «иностранных агентов»

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 655
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 06.02.2023. Подп. к печати 01.03.2023
Формат бумаги 70Х100 1/16. Бумага офсетная
Гарнитура Charter. Печать офсетная. 240 с.

Тираж 2000 экз.
Заказ №1105

Отпечатано в типографии ООО «ТДДС–СТОЛИЦА-8»
111024, г. Москва, шоссе Энтузиастов, д. 11-А, корп. 1
тел.: (495) 363–48–84
www.capitalpress.ru

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

18+

Our address:
Arbat Street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

ISSN 0130–6405


СТС
КИНО
в деталях
КАЖДЫЙ
ПОНЕДЕЛЬНИК
РЕКЛАМА. СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ
СМИ ЭЛ № ФС 77 – 72433 ОТ 05 МАРТА 2018 Г.
18+
СТС.RU

